6. JAHRGANG 1960 · HEFT 2

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

Illinois U Library

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 2:

Aufsätze

Seite

Probleme der europäischen Festspiele. Von Denise de Rougemont (Genf) 97
Festspiele als kulturpolitische Aufgabe. Von Landeshauptmann Josef Klaus (Salzburg) .. 101
Festspiele und „Festspiele". Von Bernhard Paumgartner (Salzburg) 103
Festspielgedanke und Zeitproblematik. Von Wilhelm Waldstein (Wien) 106
Das Festspielhaus von heute. Von Clemens Holzmeister (Wien). Mit Tafel V 110
Großstadtfestspiele. Von Gerhart von Westerman (Berlin) 114
Die Teilnahme am Gespräch der Zeit. Über den Sinn der Ruhrfestspiele. Von Gerd Vielhaber (Düsseldorf) 117
Oskar Eberle und das Festspiel des Schweizer Volkes. Von Edmund Stadler (Bern) 120
Das große Wassertheater der Bregenzer Festspiele. Von Ernst Bär (Bregenz) 129
Klassische Festspiele in Griechenland. Von Angelos Terzakes (Athen) 133
Ein neuer Weg zu Shakespeare. Von Peter Hall (Stratford) 136

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

Festspielidee – Festspielverwirklichung

Das Festspiel ist in unserer unfestlich eingestellten, atombombengeängstigten und gehetzten Zeit problematisch geworden. Ist das Festspiel eine überholte, veraltete Form des Theaters? Ist der Stil, die Form unseres Lebens einer Revision zu unterziehen angesichts der Tatsache, daß Festspiele so schwer mit ihm zu vereinbaren sind? Was ist's mit dem Festspiel, dieser ältesten Form des theatralischen Schaffens und Erlebens? Um diese Frage im pro und contra zu beleuchten und ins Bewußtsein zu heben, baten wir eine Reihe von Persönlichkeiten des Festspielwesens, ihre Gedanken, Erfahrungen und Einstellungen niederzulegen, Festspielidee und Festspielverwirklichung in ihrer Sicht, von ihren jeweiligen Voraussetzungen aus darzustellen.

Die Redaktion

PROBLEME DER EUROPÄISCHEN FESTSPIELE

Von Denise de Rougemont (Genf)

Die durch das Bestehen von Festspielen entstandenen Probleme nehmen einen wichtigen Platz im Leben unserer Zeit ein. Welche Probleme? wird der Liebhaber fragen, der sich gern mit dem Genuß zufrieden geben möchte. Möge er an die Neuartigkeit der Festspiele denken, an ihren so rasch zunehmenden Erfolg im 20. Jahrhundert, der im Bereich der Kunst einen bemerkenswerten Wandel der Sitten bewirkt. Zehntausendmal mehr Menschen reisen, hunderttausendmal mehr hören Musik. Gewiß nicht alle verstehen sie; aber da sind nicht nur die Millionen von Rundfunkhörern und Fernsehzuschauern, da sind auch die Käufer von Schallplatten, alle die ein Instrument spielen, da sind die Volkschöre, die „Jeunesses Musicales", und Bach und Mozart werden auf den Straßen aller unserer Städte gepfiffen. Zum Guten oder Bösen hat die Musik in unserem täglichen Leben Eingang gefunden und ist nicht mehr das Privileg der kleinen auserwählten Kreise, die sie früher pflegten. Aber gleichzeitig ist sie auch ein durchaus beachtlicher wirtschaftlicher Faktor geworden. Während sie im 18. Jahrhundert fast nur in dem überschwenglichen Luxus der Fürstenhöfe vorstellbar war, nimmt sie heute einen Platz in den Staatseinnahmen ein (Deviseneingang, Tourismus sowie Radio und Fernsehen, die sich mehr und mehr auf die Festspiele stützen), mitunter auch in den Ausgaben in Form von Subventionen und vor allem im Normalbudget einer ständig wachsenden Zahl von Einzelpersonen und Familien. Mit anderen Worten: was einst nur eine Unterhaltung war, ist heute zur Industrie geworden.

Diese Entwicklung wird sich in dem Zeitalter der Automation, die manche

schon die „zweite industrielle Revolution" nennen, und die immer mehr Männern und Frauen weitere Freizeit verspricht, nur noch beschleunigen. Die Probleme der Kultur, der kulturellen Förderung breitester Volksschichten und der Freizeitgestaltung werden die Gesellschaft von morgen beherrschen. Schon heute beeinflussen sie die wichtigsten Entscheidungen bei den Festspielen, sei es hinsichtlich der Programme und der Erziehung des Publikums, sei es in Anbetracht der wirtschaftlichen Aspekte.

In einer Umfrage, die die Europäische Vereinigung der Musikfestspiele über die Bedeutung der Festspiele im kulturellen Leben Europas veranstaltete, wurde das Problem einer Definition der Festspiele und ihrer europäischen Bedeutung etwa 40 Musikwissenschaftlern zur Diskussion gestellt, und ich möchte hier eine Übersicht des Ergebnisses vorlegen.

Zu folgender Definition eines wahren Festspieles sollte Stellung genommen werden: „Ein Festspiel ist zunächst eine festliche Begebenheit, eine Gesamtheit künstlerischer Darbietungen, die sich über das Niveau der gewöhnlichen Programme erheben, um das Niveau der außerordentlichen Feierlichkeit an einem dazu auserwählten Ort zu erreichen, deren intensiver Glanz nur für eine kurze Dauer aufrechterhalten werden kann.

Dieser Charakter einer Ausnahme ist nicht nur durch die hohe Qualität der aufgeführten Werke (sowohl klassischer als auch experimenteller Musik) oder dem Streben nach Vollkommenheit der Aufführung bestimmt; es gilt auch eine besondere Atmosphäre zu schaffen, zu der die Landschaft, der Geist einer Stadt, das Interesse ihrer Einwohner und die kulturelle Tradition einer Gegend das ihre beitragen."

Im großen Ganzen wurde die vorgeschlagene Definition gutgeheißen. Vorbehalte wurden jedoch laut hinsichtlich des Einklanges der Werke mit der Umgebung. „Bartok wird genauso gern in Kopenhagen wie in Budapest gehört." Dies kann nicht bestritten werden. Mozart hingegen bereitet mehr Freude in Salzburg als anderswo. Ebenso kann man sagen, daß Wagner nicht von den „idyllischen fränkischen Hügeln" inspiriert wurde, jedoch macht Bayreuth durch die bloße Geschichte seines „Weihe"-Festspiels für das Wagnerische Erschauern empfänglich. Selbstverständlich sagen die Beispiele von Salzburg, Bayreuth, Aix-en-Provence, Granada oder selbst von Helsinki (eng mit der Musik von Sibelius verbunden) nur demjenigen etwas, der über eine Definition Festspiel als ein Fest nachsinnt, denn Rahmen und Umgebung sind von einer feierlichen oder festlichen Atmosphäre nicht zu trennen. Aber, so fragt man sich, können der Rahmen und die Umgebung, so notwendig sie auch sind, nicht durch andere Elemente als Landschaft, Geist einer Stadt oder lokale Tradition ersetzt werden? In der Tat lassen sich eine ganze Reihe echter Festspiele nicht durch irgendeine fühlbare Beziehung zwischen den Werken und dem Rahmen, in welchem sie zur Aufführung gelangen, definieren. Ihre spürbare Eigenart liegt nicht in der äußeren Natur der Umgebung, sondern in dem inneren Aufbau ihrer „außergewöhnlichen" Programme oder dem Wunsch nach einer Stilerneuerung aus der Auffassung einer „einheitlichen künstlerischen Idee", wie Willi Reich es vorschlug. In

diesen Fällen erzeugt der experimentelle Charakter die spezifische Atmosphäre eines Festspieles. Keine dieser Formulierungen („Einklang mit dem Ort" oder „Einheitlichkeit der Auffassung") schließt die andere aus, aber keine genügt allein. Tatsächlich stehen sie in der Definition, die wir vorschlugen, gleichwertig nebeneinander und es bedürfte nur geringer Änderungen, um besser zu zeigen, daß es zwei gleich annehmbare Formulierungen gibt.

Schwieriger erscheint es, in die Definition die warnenden Äußerungen mancher aufzunehmen, welche sich gegen die aus dem touristischen Element hervorgehende Neigung zur Problemlosigkeit wenden. Eigentlich sollte die Hervorhebung der Qualität und des außergewöhnlichen Charakters der Programme eine solche Warnung überflüssig erscheinen lassen! Überdies stellt der Tourismus nicht nur eine Gefahr der Kommerzialisierung dar, sondern auch vor allem eine materielle Existenzbedingung für die Festspiele und — wie Enrico Franco sagte — kann er unter dem Gesichtspunkt einer europäischen Erziehung durch die Musik bei den einen, für die Musik bei den anderen betrachtet werden.

Das Problem der europäischen Rolle der Festspiele stellte sich uns folgendermaßen: „Wenn es zutrifft, daß sich die europäische Kultur durch die Mannigfaltigkeit in der Einheit auszeichnet, wie können dann die Festspiele ihr am besten dienen?

a) Einerseits indem sie sich bemühen, jedes auf seine eigene Art und Weise, einen der Aspekte der europäischen Musik zu veranschaulichen (lokale Tradition, gegebene Epoche, besonderer Stil, Werke eines berühmten Komponisten eines Landes),

b) andererseits indem sie in ihrer Gegend die Werke und die Künstler anderer Gegenden Europas bekannt machen?"

Zum Abschluß möchte ich meinen persönlichen Kommentar zu den Antworten der Musikwissenschaftler auf diese Umfrage geben.

„Glaubt ihr Europa zu schaffen, indem ihr die Festspiele vereinigt?!" Der einfältige Mensch, der dies schrieb, verdient keine Antwort. Folgendes jedoch ist Tatsache: Die Wiege der Musik ist Europa. Die Musik ist mit Europa nicht nur geschichtlich und entstehungsmäßig verbunden, sondern auch ihrem Wesen nach dem physisch-geistigen Komplex entsprungen, der den europäischen Menschen geformt hat und ihn am besten kennzeichnet, wenn man ihn mit dem Menschen anderer Kulturen und Zivilisationen vergleicht. Diese Wesens- und Seinsverwandtschaft zwischen Europa und seiner Musik bedingt einerseits, daß das Interesse für Europa und vor allem seine Kultur das Interesse für die Musik voraussetzt, und zeigt andererseits, daß die Musik der tiefste und eigenste Ausdruck des europäischen Geistes ist. Die Musik wird nicht dazu verhelfen, die Probleme der politischen Einheit unserer Völker zu lösen, aber sie ist ein besseres Zeugnis unserer fundamentalen Einheit als die Wissenschaft — eine andere typische Errungenschaft des Abendlandes.

Einheit in der Vielfalt. Ist es notwendig, dies noch zu wiederholen?! Diese beiden Begriffe, die die Logik einander gegenüberstellt, in einem zu erfassen, ist eine Geste des Geistes, die für Europa bezeichnend ist. Deshalb finden wir stets auf

den verschiedensten Gebieten unserer Existenz dieselbe Problemstellung: ver= einen ohne zu vereinheitlichen, die Verschiedenheit inmitten einer Harmonie zu wahren, die Rechte der Gesamtheit aufrechtzuerhalten, ohne diejenigen des ein= zelnen zu opfern, die reinen Töne und die verschiedenen Stimmen erklingen lassen und nicht alles bis zur Unkenntlichkeit zu vermengen, noch sich an einen einzigen Einklang zu halten. Kurz, verbünden anstatt alles zu einer abstrakten Eintönigkeit zu zentralisieren oder im Gegenteil sich in eine lokale Autonomie zu verkapseln."

Dies war das Problem, das wir im dritten Absatz unserer Umfrage aufgeworfen hatten, und es ist typisch für Europa, daß niemand versucht hat, es auf eine ein= seitige Art und Weise zu lösen. Diejenigen, die in erster Linie darauf bedacht waren, die lokalen Traditionen lebendig zu erhalten oder einen besonderen Stil anzustreben, verloren dennoch nie das Bewußtsein einer Gemeinschaft anzu= gehören und daß ihre Note in einem vielstimmigen Akkord erklingt und sie einen bestimmten Platz im „europäischen Konzert" einnehmen. Statt eine der beiden vorgeschlagenen Lösungen zu wählen, die die andere ausschließen würde, schlägt die große Mehrzahl der Teilnehmer vor, daß beide gleichzeitig gültig sind und auch beide angewandt werden müßten.

Damit ist allerdings keines der praktischen Probleme ein für allemal praktisch gelöst. Es zeigt sich aber auf jeden Fall, daß die doppelte Sorge, die Programme spezifisch zu gestalten — ohne auf Austausch zu verzichten — und jedem Fest= spiel ein eigenes Gesicht zu verleihen — ohne auf einen internationalen Charakter zu verzichten —, die normale Sorge jedes europäischen Unterfangens ist, das diesen Namen zu Recht trägt.

FESTSPIELE ALS KULTURPOLITISCHE AUFGABE

Von Landeshauptmann Josef Klaus (Salzburg)

Uralt wie das Menschengeschlecht selbst ist der Hang des Menschen zum Schönen, Wahren und Guten; uralt auch die Darstellung dieser hohen Werte, die er entweder selbst durch Lied, Tanz, Gebärde, Gesang, Bild und Spiel vergegenwärtigt oder sich von hierzu besonders begabten und geschulten Mitmenschen darbieten läßt. Jedes Zeitalter und jedes Volk hatte, hergeleitet aus dem geheiligten Bezirk der Religion und der Repräsentation des Gemeinwesens, sich einen erhabenen Bereich geschaffen, in welchem die Künste gepflegt wurden — von berufenen Künstlern getragen, von vermögenden Mäzenen oder von der Gemeinschaft gefördert, von einem zahlreichen und begeisterten Publikum besucht. In diese Kategorie gehören die zahlreichen Festspiele unserer Zeit mit ihren großen Ansprüchen, ihrem Zustrom und ihrer Ausstrahlung. Sie sind ein eindrucksvolles Zeichen unserer Epoche, der man allzugerne die Signatur der Verflachung, des Materialismus, der Technik und der damit verbundenen Ruhe- und Seelenlosigkeit, überhaupt der Kulturlosigkeit aufprägen möchte. Festspiele sind heute ähnlich wie es die Mysterien- und Passionsspiele früherer Zeiten waren, zu einem echten Bedürfnis des modernen Menschen geworden; sie sind ihm Zuflucht des Geistes, Erholung der Seele, Erlebnis des Großen und Erhabenen. Wären sie, was pessimistische Kritiker ihnen gerne vorwerfen, bloße Attraktionen des Fremdenverkehrs, dann würden die wesentlich billigeren Strandbäder und Sportplätze genügen, um Erholungsbedürftige, Kampf- und Schaulustige anzuziehen. Wir dürfen den modernen, primär durch Wirtschaft und Technik bestimmten, von den Naturwissenschaften faszinierten und weithin dem Sport verschriebenen Menschen nicht unterschätzen. Er fühlt sich zu guterletzt in diesen Kategorien nicht geborgen, vielmehr sieht er sich von diesen und anderen Mächten unserer Zeit bedroht; er merkt, wie die Feuer der Kultur langsam verlöschen und nur an wenigen Orten noch gehütet werden; dorthin aber, wo das geistige Reich des Menschen noch erhalten wird, zieht es ihn.

Es gibt allerdings schlecht besuchte Theater und leere Konzertsäle, aber es gibt auch halbleere Kinos und Sportplätze; der Besuch richtet sich überall nach der Qualität des Gebotenen. Dabei sind Rundfunk, Schallplatte und Tonband heute für die potentiellen Theater- und Konzertbesucher zu einem Verwöhnungsfaktor ersten Ranges geworden. Wo aber auf der Bühne oder auf dem Konzertpodium Erstklassiges geboten wird, da übersteigt die Besucherzahl jene der „guten alten Zeit" um ein Vielfaches.

Die Zahl der Festspielorte in den europäischen Kulturländern und in den Vereinigten Staaten wächst — für viele beängstigend — und dennoch sinkt die Zahl der Besucher nirgends. Der „Jedermann" wird in Salzburg seit 40 Jahren aufgeführt und war bisher immer ausverkauft; das gleiche gilt für Mozartopern, für viele andere Opern-, Konzert- und Oratorienaufführungen. Wo liegt das Geheimnis? Festspiele entstehen und überdauern dort, wo Natur und Kultur ein ideales Bündnis eingegangen sind, wo Gründer sich im Gegensatz zu Geschäftemachern als echte Stifter, d. h. als schöpferische Künstler erwiesen, wo eine als weltgültig erwiesene Kunstform beheimatet ist oder sein könnte („... hier mußte Mozart geboren werden" — sagte Hofmannsthal über Salzburg), und wo die besten Kräfte zusammenwirken, um vorbildliche Aufführungen zustandezubringen.

Großartige Leistungen auf künstlerischem Gebiet können und dürfen nicht ohne hohe materielle Opfer erreicht werden; das unterscheidet ja eine kulturpolitische Aufgabe von einem rein geschäftlichen Unternehmen. So unsinnig es wäre, einen Wirtschaftsbetrieb zu gründen, der nie einen Gewinn abwirft, so gefährlich für das künstlerische Gelingen wäre es, Kulturinstitutionen zu schaffen, die nur auf Gewinn berechnet sind. Natürlich müssen Honorare bezahlt werden, ebenso natürlich müssen Eintrittspreise verlangt werden — je nach dem Gebotenen oft sogar sehr hohe. Aber niemals sollte der Sinn und Zweck eines Festspiels die Erzielung von finanziellen Überschüssen sein: das geistige Fluidum, die kulturelle Mission, die Würde des Festspielortes wären dahin. Wir wollen aus der Not der Defizite keine kulturpolitische Tugend machen. Diese besteht an sich und wird mit Recht einem Lande abverlangt, das der Welt nicht nur einen künstlerischen Genius und nicht nur eine Kulturstätte ersten Ranges geschenkt hat.

FESTSPIELE UND „FESTSPIELE"

Von Bernhard Paumgartner (Salzburg)

Wort und Begriff „Festspiele" kann heutzutage ein Mehrfaches bedeuten: a) die einer Idee oder dem Werke eines Genius dienende, eben dadurch stilvoll geschlossene Gesamtheit künstlerisch hoher Darbietungen an einem durch Tradition und kulturelle Gewordenheit dazu wahrhaft berufenen Ort; b) den attraktiven Slogan für eine Reihe von irgendwo irgendwann irgendwie zusammengebrachten Theater- oder Konzertaufführungen ohne Anspruch auf jene Geschlossenheit und kulturelle Rechtfertigung, meist jedoch durch Mitwirkung kostspieliger Berühmtheiten noch attraktiver gemacht; c) ein durch allerhand Verhältnisse bedingtes Mixtum compositum aus a) und b).

Die Urform der Festspiele vom Typus a) sehen wir in den musischen Spielen des antiken Delphi beispielgebend vorgebildet. Ihr erhabener Sinn erfüllte sich durch die unzerstörbare Tatsache ihrer Existenz: Über ein Jahrtausend lang hielten sie unter dem Schutze heiligen Friedens immer wieder den Gedanken gemeinsamen Ursprungs, unversehrbarer kultureller Verbundenheit wach. Durch innige Wechselbeziehungen zwischen Schenkenden und Empfangenden im humanen Wettbewerb der Künste wurden sie zur stärksten kulturerhaltenden Kraft innerhalb der politisch so zerrissenen hellenischen Nation, späterhin im Gesamtbereich der in ihrem Geist erzogenen, vielschichtig ausklingenden Antike im Mittelmeerraum. In ähnlichem Sinne müssen uns die Mysterienspiele des Mittelalters durch die Weihe gläubiger christlicher Gemeinsamkeit als wahre kultische Festspiele erscheinen.

Muß nicht, wenn wir, die Angehörigen derselben weiten, dem antiken Erbe entwachsenen, gesamteuropäischen Kulturgemeinschaft Festspiele feiern, der gleiche Grundgedanke friedvoll versöhnlicher Zusammenkunft im Anhauch hoher Kunstübung immer noch die rechtfertigende Kraft dieser Spiele bleiben? Ich weiß wohl, daß die Zeiten heute wesentlich andere geworden sind: Nicht mehr wandern wir wie Ibykus als gottesträchtige Einzelgänger an leichtem Stabe nach Korinthus' Landesenge. An Stelle der alten, von Gastfreund zu Gastfreund individuell geknüpften Hospitalitas steht dem motorisierten Fremdenkollektiv von heute eine sehr kompakte, darum kostspielige Hotellerie gegenüber. Wir haben zwar weit mehr Gemeinsames als je, wenn wir zu Hunderttausenden vor derselben Fernsehsendung der Eurovision hocken, wenn das breite Lächeln desselben Flimmermädchens die Kinos der Kontinente mit Bezauberung erfüllt, wenn wir Fünfzigtausend befriedigt dieselbe Meinung unseres Leibblattes zu unserer

eigenen machen — Gemeinsames wohl, aber leider keine Gemeinschaft: Gemeinschaft gewiß nicht im politischen Sinne, sondern als jenes wunderbare, unbeabsichtigt selbstverständliche Einswerden im Anhauch mächtig nachwirkender schöpferischer Leistungen verstanden, wie sie immer noch von der geordneten, sagen wir ruhig sakralen, ja bodenständigen Kraft großer Festspiele ausgehen können.

Solche Ereignisse erstehen zu lassen ist auch heute möglich. Freilich erfordern sie mehr als das gegenwärtig allerorten geübte, zur Präzision einer high-fidelity-Platte vorgeprobte Zusammenspiel routinierter Künstler, mehr als das, was man unter einer faszinierend gelenkten Ensembleleistung versteht. Hier muß ein anderer, in der Tiefe der verbindenden Idee selbst beheimateter Geist in jedem einzelnen Kunstwerk wirksam werden, der die glückhafte Vielfalt der Individualitäten gleichwohl zu strenger, jedem bewußt werdenden Einheit bindet. Diese Einheit beginnt bei der Erstellung des Spielplans, bei der Auswahl der Mitwirkenden, sie erhält ihr volles Leben im Zusammenwirken aller Verantwortlichen, der Zusammenrufenden, der Vorbereitenden auf allen Gebieten, den administrativen und den künstlerischen, der ausübenden Künstler und der Bühnenvorstände und, gewiß nicht zuletzt, durch die Unterstützung einer wohlinformierten, das Gesamte umgreifende, nicht den Einzelfällen nachjagenden Presse. Erst dann kann solcher Leistung die Kraft entströmen, zuletzt auch die bunte, die ungeheure Menge der Empfangenden, dieses amorphe, in unzähligen Gestaltungen, Kenntnissen, Leidenschaften und Geschmacksrichtungen schillernde Zauberwesen, zu einer glückseligen, überindividuellen, ethisch gehobenen Gemeinsamkeit des Erlebens umzuschaffen. Wie einer zu uns kommt, ist gleichgültig — wie er von uns geht, das ist das Entscheidende.

Man ist leicht geneigt, dem Publikum die Schuld am Versagen gewisser festspielmäßiger Planungen zuzuschieben. Ich halte ein Publikum von heute, das entschlossen ist, sich willig festspielhaft ernstem Geschehen zu unterwerfen, in seinem gemeinsamen Verstehen für weit besser, als man glauben möchte. (Von den Snobs, Routiniers und berufsmäßigen Meckerern natürlich abgesehen.) „Es ist nicht wahr", sagte Schiller im Vorwort zur „Braut von Messina", „was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit: es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten. Und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fodern, wenn man es ihm erst gegeben hat."

Die Wucht der Verantwortung lastet somit zu gutem Teil auf den Veranstaltenden selbst. Die Traditionsbelasteten vom Typus a) haben es gewiß nicht leicht. Wenn sie ehrlich überzeugte, energische Sachwalter ihrer bedeutsamen Aufgabe sind, müssen sie stark genug bleiben, die üblichen Widerstände zu überwinden.

Ihres Publikums können sie sicher sein. Oft kommen solche Widerstände von kurzsichtig rechnender Seite her. Hemmungen dieser Art können ein großes Werk gefährden, ja sogar zerstören. Besonders dann, wenn es ihnen gelingt, Konzessionen zu erzwingen und jenes Werk dadurch auf ein banales Niveau herabzudrücken. Alles Billige, alles Bequeme ist kurzlebig, so erfolgreich, so rentabel es den Wirtschaftskundigen im Augenblick erscheinen mag. Jede Krise auf dem Kunstmarkt kann es in sich zusammenfallen lassen, weil ihm die Stütze der Idee, die Kraft des Gewordenen fehlt.

Diese Kraft, eine dauernde, kaum verzehrbare, genialische Kraft im Sinne Goethes, geht auch bei schweren Fehlschlägen nicht verloren. Sie wurzelt in der Tiefe, die ihr neues Leben gibt, auch wenn ihre Blüte vom Erdboden verschwunden scheint. Erscheint sie dann in anderer Gestalt, so ist ihr Wesen doch dasselbe geblieben. In solchem Sinne lebt immer noch der Grundgedanke der antiken Festspiele, das „Koinòn“, das Streben gemeinsamen Wirkens zu höherer Gemeinsamkeit des Seins, in der Ausstrahlung unserer erlesenen artgleichen Veranstaltungen weiter.

Freilich sind wir noch ein gutes Stück von der Vollkommenheit solcher Feste entfernt. Sie könnten uns die unverlierbare Sicherheit des Gemeinsamen schenken, eine weitaus bessere Sicherheit, als sie durch Konferenzen oder Verträge in diesem leidenschaftlichen Chaos, das sich Europa nennt, erreicht werden könnte. Hinführen zur Besinnung wäre das entscheidende Ziel: das still ersehnte Ziel, nicht der Zweck! Denn jede Zweckhaftigkeit muß aus dem Bild großer Festspiele verschwunden bleiben. Bei aller Gastlichkeit ihres Wesens dürfen diese niemals eine bereitwillige Plattform der Wirtschaft oder des Fremdenverkehrs werden. Selbst dann nicht, wenn sie von dieser Seite her finanziell gestützt werden. Jeder Eingriff von außen kann ihr empfindliches geistiges Gefüge verletzen. Sie empfangen ihre Vitalität aus den immer fließenden Wechselbeziehungen mit den schöpferischen Kräften ihres kulturellen Raumes, aus gesundem Wissen um Wertbeständiges aus der Vergangenheit, aus der lebendigen Verbindung mit dem tätigen Kunstwillen, mit Musik und Theater, mit Formensprache und Geisteshaltung ihrer Gegenwart. Nur Unkundige im unaufhörlichen Wechsel des Geschehenden glauben an das Unverrückbare. Jenes Vergehen und Werden in allen Phasen zu erkennen und darnach alles Planen und Handeln auszurichten, sichert allein das Bestehen, wie das Gemeinschaftserlebnis zuletzt allein den dauernden Wert der dargebotenen Leistung bestimmt.

FESTSPIELGEDANKE UND ZEITPROBLEMATIK

Von Wilhelm Waldstein (Wien)

Das Spiel im Ursinn des Wortes entspricht der im Kinde vorherrschenden, im Erwachsenen nie völlig schwindenden Freude am Auf und Ab eines von eigenem Gesetz bestimmten Gewinnens und Verlierens. Und wenn die deutsche Bezeichnung „Spiel" weiterhin nicht bloß das „playing" (auch im Sinne der Betätigung eines Instrumentes), sondern auch das „acting" (als Darstellen einer Rolle) einbegreift, so wohnt dieser Rückführung nur scheinbar verschiedener Begriffe auf ihren gemeinsamen Urquell tiefe Berechtigung inne. Was ihnen gemeinsam ist, das ist vor allem die scharfe Trennung der bezeichneten Tätigkeit vom „Ernst des Lebens", vom Alltag mit seinen Forderungen, Verheißungen, Erfüllungen und Enttäuschungen. Aber nicht, als wäre das Reich des Spiels frei von solchen Bedingungen und Bedingtheiten: sie sind nur anders geartet. Seien es die ehernen Gesetze der Bühne, des mimischen und tänzerischen Ausdrucks, der musikalischen Gestaltung, seien es auch nur die „Spielregeln" des „Vater, leih mir die Scher'", des Tarocks oder der Roulette — es ist ein eigenes Geflecht von Gesetzen, denen sich der Spielende freiwillig unterwirft und die er als unumstößlich annimmt; es ist eine Welt der Fiktionen, eine Sphäre des Als-ob. Bricht einer aus diesem Kreise aus, so verdirbt er das Spiel, hebt es auf, zerstört es. Wer an dem Spiel teilhaben will, unternimmt dies aus freiem Antrieb; hat er es unternommen, so ist er an das Netz der Fiktionen gebunden.

Ein Reich außerhalb des Alltags, ein (selbst beim banalsten Spiel) geistig gebundenes Reich ist von Natur aus dem Festlichen zutiefst verwandt. Diese gedankliche Beziehung wird durch die historischen Tatsachen bestätigt: die kultischen Wurzeln wie die volkstümlicher „Ausgelassenheit" sind oft kaum voneinander zu trennen, umschlingen und durchwachsen einander: da wie dort ist es der Reiz des Ausbruchs aus der Gefangenschaft der persönlichen Existenz mit ihrer Angst und Enge, aus dem äußeren und inneren persönlichen Schicksal, ist es die Berauschung der „Ekstasis", die den Menschen zu befreien scheint; und es gibt keine Befreiung als die durch Bindung, durch freiwillige Bindung an ein andersgeartetes Gesetz. Und wenn die „Heiterkeit der Kunst" dem „Ernst des Lebens" gegenübergestellt wird, so liegt der Glanz solcher Heiterkeit nur im zeitweiligen Entrinnen aus der Kerkerzelle des Individuell-Bedingten. In sich ist die Kunst, ja selbst das vulgäre Spiel genau so ernst wie das Leben mit seinen unabdingbaren Gesetzen. Aber das Hinüberwechseln aus der Welt des Seins in die des Scheins durch einen eigenen Willensakt, das Verlassen der Alltags-

sphäre öffnet uns eine neue Welt, stimmt uns zur Heiterkeit, wird uns zum Fest. Um wieviel mehr, wenn ein besonderer Anlaß nach besonderer Weihe verlangt, das an sich schon festliche Spiel zum Festspiel erhebend!

So wurden zu allen Zeiten Höhepunkte des Jahres, Höhepunkte im Leben der Völker gerne mit Festspielen verbunden, wobei die dem Werden und Wandel der Natur zugewandten Feste ihrem Ursprung nach zu der bewegenden Kraft der Gottheit emporblickten, die Volks- (und Fürsten-) Feiern als trionfi, rappresentazioni, als Maskentreiben, Komödien, Tanzfeste sich mehr mit dem Irdischen begnügten und vergnügten. Aber auch das kultische Fest wollte nicht ganz des weltlichen Treibens samt seiner Derbheit entbehren (sei es um des Gegensatzes willen, sei es um größere Breitenwirkung zu gewinnen, sei es um die göttliche Idee aus solcher Tiefe um so höher aufsteigen zu lassen), und das irdische Fest krönte sich oft genug mit dem Dank an die Gottheit, die all dies so herrlich gefügt — wie ja auch die irdische Macht ihre Rechtfertigung gerne in einem Gottesgnadentum suchte, wofern sie die Abkunft ihrer Träger nicht direkt auf göttliche Ahnen zurückführte. All diese Feste aber bedurften einer in sich geschlossenen, gebundenen Gesellschaft als geistigen Raumes, um sich im Echo des mitschwingenden Erlebnisses zu erfüllen.

Wie nun vermag unsere Zeit, sich an Festspiele zu wagen? Oft hört man sie der Tendenz zur Vermassung verklagt, einer Vermassung, die anstelle des natürlichen Werdens und Wachsens gesellschaftlicher Bindungen vielfach das kalte Gebot eines Organisationsmechanismus setze — der Übertechnisierung und Automation verklagt, die auch den Menschen zum Automaten, zum gedankenlosen und damit nicht mehr verantwortlichen Werkzeug herabzusetzen drohe — des sinnlosen Jagens verklagt, eines Jagens als Flucht vor dem Untergang oder doch vor der Untergangsangst, zugleich eines Jagens nach den sehr fragwürdigen, sehr ephemeren Gütern eines Wirtschaftswunderwohlstandes und Rentenempfängerglücks. Jagen aus Gier und Jagen aus Furcht: beide bedingen einander; es ist die heutige Form des Carpe diem, weil sich keiner der bangen Frage entschlagen kann, ob er den nächsten Tag noch erleben oder überleben wird. Unsere Zeit ist aber auch — nur freilich dem flüchtigen Betrachter nicht so rasch erkennbar — eine Epoche des Ringens um Neugestaltung des Menschenbildes, der im Dauernden und Gemeinsamen verankerten Persönlichkeit; dies Ringen ist, wie zu allen Zeiten, Sache der wenigen, scheinbar Abseitigen, wird vom Lärm des Tages überdröhnt, vom Flutlicht des Films, vom Neonlicht der Reklame nicht erreicht. Und das bedenklichste Zeichen unserer Zeit ist vielleicht die Neigung zu vorschnellen Pauschalurteilen, zu gefährlichen Simplifikationen. Der Vermassung steht der Persönlichkeitskult, der Starkult gegenüber, der Automation der oft noch gefährlichere Geltungsdrang inferiorer Naturen in ihrer ungehemmten Aktivität, der Jagd des äußeren Lebens gar nicht selten eine philisterhafte Beschaulichkeit geistigen Schrebergartendaseins. Unsere Zeit ist nicht auf eine Formel zu bringen, es wäre denn die der Inkonsistenz, der Desorientierung.

Ebendaraus erwächst den Festspielen der Gegenwart ihre hohe Mission: Sammelbecken des Geistigen zu sein, gemeinsames Erleben zu bieten, aus der Wirr-

nis des Tages zur Klarheit des Dauernden zu leiten, den Menschen ein Unverlierbares, Unantastbares innewerden zu lassen; inne-werden, denn es braucht nur geweckt zu werden, was in ihm schlummert, betäubt von dem um sich selbst rotierenden Lärm des Heute. Nicht Sensation, sondern Befriedigung sollen sie bieten; nicht Summation glänzender Einzelleistungen, sondern strenge Auslese auf Grund eines zentralen, triebkräftigen Gedankens; nicht überall dieselben reisenden Stars von rasenden Managern „einsetzen", sondern jeweils das schaffen, was an anderem Orte nicht geschaffen werden kann. Solche Feste hat keine Zeit nötiger gehabt als die unsere: Arbeitspause beim Bau des babylonischen Turms, bei der die Werkleute plötzlich und unversehens die Sprachenverwirrung überwinden, weil die Ursprache des Menschlichen von jedem verstanden wird, der Ohren hat, zu hören.

Freilich, auch Festspiele leben nicht nur durch Ideen, müssen vielmehr mit realistischem Sinn und gewiß auch mit dem Rechenstift geplant und ins Werk gesetzt werden. Aber sie leben auch nicht o h n e Ideen — oder sie sind keine Festspiele. Jedem Fest muß der Charakter des Ausnahmshaften innewohnen. Und Festspiele unserer Zeit bedürfen um so mehr eines unverwechselbaren Ideengehaltes, da sie sich inmitten einer wahren Hochflut ähnlicher Veranstaltungen behaupten wollen. Muß Inflation nicht Entwertung bedeuten? Vor ihr vermag sich nur zu schützen, wer sich nicht der (geistigen) Notenpresse bedient. Der nüchternste Tatsachensinn muß die Spiele vorbereiten und durchführen, aber die Idee muß am Anfang stehen und am Ende triumphieren, wie es — um nur an Beispiele aus den letzten Jahrzehnten zu erinnern — Salzburg unter Strauß-Hofmannsthal-Reinhardt, wie es vorher schon Bayreuth gezeigt hat. Diese Idee muß in Ort und Zeit wurzeln, um dem Fest die Eigenart zu geben, die Physiognomie, die Stilprägung; inmitten eines uniformierenden Internationalismus verliert sich alles, was kein eigenes Antlitz trägt, wird weder Beachtung noch (was wichtiger ist:) Achtung finden. Nun meint man vielfach, diese ließe sich durch die ungeheure Reichweite und Dichte der heutigen publicity, der Massenbeeinflussungsmittel erzwingen, und der Augenblick scheint dieser Auffassung manchmal recht zu geben; die Mißerfolge dringen nicht immer in die Öffentlichkeit. Natürlich dürfen heutige Festspiele nicht auf heutige Ankündigungsmittel verzichten, aber Propaganda kann mangelnde Eigenprägung der Veranstaltungen nicht wettmachen. Und wenn ich sagte, die Festspielidee müsse in Ort und Zeit „wurzeln", so meine ich damit auch, sie müsse daraus „erwachsen": sie solle sich ohne Preisgabe ihrer Art der Weltoffenheit erschließen, in die Vergangenheit rückgreifen, auf der die Gegenwart fußt, das Zukunftsträchtige einbeziehen, sofern es in so grellem Rampenlicht bestehen kann.

Ich nannte Salzburg und Bayreuth: die beiden Namen stellen wesensverschiedene, doch gleichberechtigte Archetypen von Festspielen dar. Denn Bayreuth hat seinen geistigen Kreis immer nur mit den Schöpfungen e i n e s gewaltigen Künstlers erfüllt (und ist auch in den letzten Jahren trotz lockender Pläne nicht von diesem Prinzip abgegangen); in Salzburg war der genius loci immer nur lebenspendender, maßstabgebender Zentralpunkt, von dem Radialwirkungen nach

allen Seiten, Zeiten und Kunstgattungen ausstrahlten und eine bunte Fülle von Werken aufleuchten ließen. So oder so: die organische Einheit ist entscheidend, die auch eine Vielfalt in sich binden kann. Nicht nur für die Kunst der Bühne und der Musik, auch für die Gesamtheit der Veranstaltungen im Rahmen eines Festspieles muß das Gesetz des Ensembles gelten, in dem alles mit allem in geistiger Beziehung steht, einander ergänzend, einander steigernd.

Die Erfahrung lehrt, daß die Konsequenz des künstlerischen Konzepts immer auch die beste Garantin des wirtschaftlichen Erfolges ist. Denn diese wirtschaftliche Seite der Festspiele soll keineswegs unterschätzt werden — sie darf nur nicht überschätzt werden! Es wäre auch wirtschaftlich nicht klug gedacht, wollte man Festspielen die entwürdigende Aufgabe stellen, Zubringerdienste für den Fremdenverkehr zu leisten. Gewiß ist uns auch der ausländische Gast willkommen, gewiß wären Festspiele nirgends ohne den Zustrom fremder Devisen durchführbar, gewiß können sie auch auf Snobs und Adabeis nicht verzichten. (Dies gelingt sogar besser, wenn man nicht primär von solchen Absichten ausgeht.) Aber das Mittel darf nicht zum Zweck werden, und vor allem: Festspiele verdienen diese Bezeichnung nicht, wenn sie nicht auch Festspiele für das eigene Volk sind! Es wäre unwürdig, die eigenen Hausgenossen von der reichbesetzten Tafel zu scheuchen und glücklich zu sein, wenn sich Fremde daran gütlich tun.

Die ganze Problematik des Festspielgedankens in unserer Zeit läßt sich auf ein Grundproblem zurückzuführen: das der Wertstufung. Es ist vielleicht überhaupt die zentrale Frage dieser an sich irregewordenen Zeit. Weder im luftleeren Raum eines weltfremden Forderungsprogramms noch im Kontor eines businessman können Festspiele gedeihen. Klar muß sein, was Mittel, was Zweck ist; was zu herrschen hat, was zu dienen; ob man eine kulturelle Tat setzen will oder nur die Einkünfte mehren; ob also Festspiele vom Künstler geplant werden sollen, der sich mit dem Kaufmann berät, oder vom Kaufmann, der sich ein paar Künstler heranholt. Und daß die Statistik der Hotelbetten nicht das einzige Kriterium des Erfolges ist. Nicht der elfenbeinerne Turm esoterischer l'art pour l'art-Ästhetik steht uns als Ziel vor Augen, ebensowenig aber der babylonische Turm hysterischer Überbetriebsamkeit, sondern tief ins Hier und Heute gegründet ein Turm der freien Sicht in die Weite von Raum und Zeit, ein Turm der Zusammenschau des Zusammengehörigen, hoch genug, um dem Lärm des Tages zu entragen und zu enttragen. Keine Zeit hat Festspiele nötiger als die unsere, um zum Bewußtsein, zum Bewußtwerden einer gesunden Wertstufung beizutragen und für den Primat des Geistes zu zeugen. Es fehlt uns nicht an geistigen Werten, an geistigen Kräften; es fehlt nur manchmal die moralische Kraft, der geistigen Kraft Raum zu schaffen gegenüber dem Monopolanspruch einer Welt, in der Karteien, Bilanzen und Statistiken regieren.

DAS FESTSPIELHAUS VON HEUTE

Betrachtung nach Orts- und Platzwahl, Bauprogramm, äußere und innere Gestaltung

Von Clemens Holzmeister (Wien)

Mit Tafel V

Nennen wir etwa die Theater von Epidauros, Taormina oder Verona, so gibt dies schon den Wertmesser für die Wahl des Ortes eines wahren Festspieles. In grandiosen antiken Ruinen, in klassischer Landschaft gelegen oder im historischen Stadtbild feiert in unseren Tagen das Festspiel mittels aller modernen akustischen und lichttechnischen Errungenschaften die Wiedergeburt des antiken Spiels und der Oper. Beliebt in allen Ländern Europas sind heute die Burg- und Schloß-Festspiele. Sie bieten für das sommerliche Spiel bei gutem Wetter, wobei der Zubringerdienst für das Publikum häufig ein großes Hindernis bildet, den antiken Hintergrund für ein mehr oder minder primitives Ritterspiel.

Das Passionsspiel mit seiner reichen Tradition aus dem Mittelalter behält den Wert des wahren Festspieles nur, wenn es fern von jeder Geschäftemacherei aus dem Born echten Volkstums schöpft und sich Gottes weite Natur, abgeschieden vom Autorummel, zum Spielplatz macht.

Die Festspiele von Bayreuth beruhen im Gegensatz dazu nur auf dem Genius Richard Wagner. Sowohl Orts- als auch Platzwahl spielten hier keine Rolle. Ihr großer Wert liegt nicht beim Haus als Bauwerk, sondern lediglich beim Spiel mit guter Akustik.

Das Festspiel von Glyndebourne steht ihm hierin nicht nach. Hier aber war Orts- und Platzwahl entscheidend für seinen Erfolg: Nähe Londons und in einen zauberhaften Park eines englischen Landschlosses gebettet.

Da hätte die Freilichtbühne von S. Giorgio nahe am Lido von Venedig gleichwertiges zu leisten gehabt, aber es fehlt ihr an Poesie durch Einbindung ins Gegebene, das Glyndebourne so besonders auszeichnet. Der Wert der Lagune bleibt unausgenützt. Und solange sich Bregenz bewußt bleibt, daß sein Festspiel an das Erlebnis des Bodensees gebunden ist, wird es dabei — auch bei primitiver Tribüne und dem Wettergott schicksalsergeben — bleiben. Ein neues Haus aber, das Wetterschutz dem Spieler und dem Zuschauer bieten soll, könnte nur so gebaut werden, daß es den Zauber des Seeufers in sein Gehege aufnimmt. Vom Technischen her bestehen hierin alle Möglichkeiten. Das im Bau befindliche Schalentheater von Sidney in Australien gibt hierin schon einen Fingerzeig. Für das in den letzten Jahren wieder besonders gepflegte Mysterienspiel bildet

die berühmte mittelalterliche Kirchenruine von Hersfeld einen besonders geeigneten Schauplatz.

Vom Standpunkt der Ortswahl ist die in den skandinavischen Ländern und in Finnland in den letzten Jahren mehrfach geübte Einrichtung bemerkbar, wonach eine drehbare Zuschauertribüne es ermöglicht, bei Aufstellung auf einem markanten Platz, der etwa umgeben ist von Schloß — Park — Bauernhof — Seeufer, diese Schauplätze vollkommen naturbelassen nacheinander vorbeigleiten zu lassen. Soviel über Orts- und Platzwahl.

Das Bauprogramm für ein Festspielhaus richtet sich nach seinen ihm zugewiesenen orts- und traditionsgebundenen Aufgaben. Im Falle von Bregenz etwa waren sie eindeutig auf Seite des fröhlichen und leichten Spieles, im Falle von Salzburg aber vielgestaltig. Diese Vielgestaltigkeit, die alle Formen eines Festspieles in einem kommenden Festspielbezirk umfaßt, scheint geeignet, an Hand seines Bauprogrammes als solches näher erörtert zu werden.

Salzburg hat seinen Mozart und seinen Faust, seinen Richard Strauss und seinen Hofmannsthal, aber Salzburg hat noch mehr: Salzburg ist wie keine einzige Stadt der Welt das große Welttheater selbst. Es gehört der Welt, in allen Sprachen und zu allen Zeiten, im Spiel und in der Musik vom Anbeginn abendländischer Kultur bis zum Spiel und der Musik von heute. Und so dient es dem Frieden und der Verständigung der Völker. Das Bauprogramm muß demnach allumfassend sein.

Nur eine in allem flexible Bühne kann den Ansprüchen, die aus aller Welt und in allen Formen des Spiels und der Musik herbeiströmen, in mustergültiger Weise gerecht werden. Die Bühne in jedem gewünschten Ausmaß, ob schmal oder breit, bildet mit dem Zuschauerraum eine Zweiheit, deren gegenseitige Abgrenzungen beliebig zu variieren sind, in jedem Fall aber Sicht und Hörbarkeit auf allen Plätzen gewährleisten. Mit geringem Mechanismus wird diese Zweiheit zu einem einheitlichen Konzertsaal mit allen Erfordernissen einer einwandfreien Aufstellung von Orchester und Chor verwandelt.

Damit ist aber ein echtes Salzburger Festspielprogramm noch nicht befriedigt: Der Jedermann auf dem Domplatz ruft seit 40 Jahren in unverminderter Anziehungskraft das Publikum aus aller Welt herbei. Der Platz und das Spiel bilden eine selten erreichte Einheit in ihrer Wirkung. Max Reinhardt erfand aber auch das Simultanspiel von Faust I. Teil in der Felsenreitschule. Seither ist dieser merkwürdige Felsenhof Schauplatz größter Darstellungen von Oper, Schauspiel und Oratorien geworden.

Das Neue Haus mit seinem 30 m breiten Bühnenportal, seiner Bühne in den Ausmaßen der Felsenreitschule oder des Spielpodiums vor dem Domplatz, nimmt dieses Freilichtspiel ohne Einschränkung seiner für dieses so typische Breitenentfaltung unter sein schützendes Dach.

Ein Festspielprogramm für Salzburg fordert aber noch ein letztes und nicht minder wichtiges: Den Ort für die intensivste Pflege des Werkes von Wolfgang Amadeus Mozart. Und diesen Ort wird das Alte Haus bringen, wenn es nun 20 m verkürzt, seinen Gips verliert und dafür eine Holzdecke erhält und man

aus Logen in drei Rängen den Mozartischen Klängen oder dem klassischen Sprechstück bei letzter Perfektion lauschen kann. Solcher Art gestaltet sich das ganze zu einem geschlossenen Festspielbezirk.

Das Alte und das Neue Haus mit den dazwischenliegenden Verwaltungsräumen, den Künstlergarderoben und den anschließenden, mit der Bühne unmittelbar verbundenen Werkstätten aller Art, bieten für beide Häuser Probesäle und Probezimmer in reichem Ausmaß.

Die Publikumsräume des Alten Hauses, wie die Faistauer-Halle und der alte Stadtsaal, erfahren im Neuen Haus durch die Anlagen der Eingangshalle, den Pausensälen und den Foyers in zwei Stockwerken eine bedeutende Erweiterung und bilden in ihrer künstlerischen Ausstattung lebendige Zeugen heutigen Kunstschaffens der österreichischen Maler, Bildhauer und der angewandten Kunst.

Der gesamte Baublock des Alten und Neuen Hauses reicht nun vom Toscaniniplatz bis zum Neutor am Siegmundplatz, lehnt sich an den Mönchsbergfelsen an und verbindet sich mit ihm mit dem bastionartigen neuen Bühnenhaus zu einem einzigartigen Festspielbezirk. Nahe an diesem der Domplatz, das ganze im Schoße des einmaligen Stadtbildes, der Kirchen, der Plätze und der alten Bürgerhäuser.

Noch ein Wort zur äußeren und inneren Gestaltung: Ein Theaterbau hat an sich nur Innenleben. Die Prunkfassaden des 18. Jahrhunderts sind für uns selten erträglich. Größte Sachlichkeit bei klassischer Würde in der äußeren Gestaltung machen den mächtigen Baukörper im Stadtbild zum verheißungsvoll Schlummernden; bis zum Tag der Eröffnung festlich beleuchtete und zahlreiche Pforten sich auftun, um den Gast in feierlicher Auffahrt zu empfangen.

Der Weg im Haus zum Festspiel muß ohne Gedränge und einladend sein. Getragene Festlichkeit erfüllt schon Vorhalle und Treppen und steigert sich in den Foyers zu spannender Erwartung. Solches wird erreicht durch logisch sich aufbauende Folge von Raumgebilden, die richtige Verwendung und Bearbeitung echten Werkstoffes, wohl überlegte Farbharmonie und Einsatz des direkten und indirekten Lichtes, sowie die Gestaltung der Lichtkörper.

An markanten Punkten aller Publikumsräume wird zusätzlich das Werk des Malers und Bildhauers eine Aussage zu machen haben, die Sinn und Aufgabe eines Festspielhauses im edlen Dreiklang der Künste zum Erlebnis bringt.

Der Zuschauerraum hat als erstes und wichtiges zu erfüllen: beste Sicht und beste Hörbarkeit von allen Plätzen des Hauses. Die Erkenntnisse und Erfahrungen der Raumakustik nimmt der gestaltende Architekt zur Grundlage. Die Unzahl aller technischen Einrichtungen für Heizung, Lüftung, Lautsprecher und Beleuchtung, aber auch die der Bedienung der Bühne aus dem Zuschauerraum, wie Beleuchtungsbrücke, Projektionskammer, Radioansager usw., sind als architektonische Elemente zu formen.

Die Festlichkeit und jenes gewisse Maß von Intimität, das alte Theaterräume erfüllt, muß bei der Form des Hauses und der Anlage seiner Ränge mitbestimmend sein. Das in Anwendung kommende Material, Farbe und Licht, spielen hierin eine besondere Rolle.

Über das Bühnenhaus und seine von ihm zu erfüllenden Aufgaben wurde oben das wesentliche gesagt. Ein näheres Eingehen auf seine Einrichtung würde diesen gegebenen Rahmen sprengen.

An diesem Beispiel von Salzburg und seinem Festspielbezirk mag man erkennen, wie sehr ein solches Vorhaben alle technischen und künstlerischen Kräfte des Landes zu höchster Leistung anspornen muß, um Gültiges und Bleibendes der Stadt Mozarts und damit der ganzen Welt zu schenken.

GROSSSTADTFESTSPIELE

Von Gerhart von Westerman (Berlin)

Großstadt=Festspiele sind anderen Bedingungen unterworfen, als sie bei Fest=spielen, die in kleineren Städten abgehalten werden, gegeben sind. Hier wie dort muß aber höchste Qualität in Auswahl und Wiedergabe der Werke gefordert werden. Erst ein Maximum an Qualität kann dem jeweiligen Festspiel den Stem=pel der Gültigkeit, die Berechtigung auf die Bezeichnung ‚Festspiel' verleihen. Das Urbild unserer Festspiele ist mit Bayreuth gegeben, hier in Bayreuth hat der Festspielgedanke seine Erfüllung gefunden. Die Voraussetzungen hierfür waren in besonders glücklicher Form erfüllt: der Zauber des Mysteriums, der die Haupt=werke Wagners wie mit einem glanzvollen Schein umgibt, läßt unwillkürlich den Gedanken an Mysterienspiele der Antike wach werden und Wagners Forderung, sein Gesamtkunstwerk in den Ausnahmerahmen eines Festspiels gestellt zu sehen, vollauf berechtigt erscheinen. Die glückliche Wahl der auch heute noch fast ver=wunschen anmutenden kleinen Residenz als Schauplatz der Festspiele war restlos dazu angetan, in Bayreuth das Vorbild all unserer Festspielträume zu erkennen, ein Vorbild, das allein schon dank der Einmaligkeit seiner Zielsetzung unerreicht bleiben muß.

München, auf eine bedeutende Wagner=Tradition zurückblickend, griff schon im vorigen Jahrhundert den Bayreuther Festspielgedanken auf. Das Prinzregenten=Theater, nach dem Vorbild des Bayreuther Festspielhauses erbaut, öffnete jahr=zehntelang seine Pforten nur in den alljährlich im Hochsommer abgehaltenen Festspielwochen, um Musteraufführungen der Wagnerschen Werke herauszubrin=gen. Der zauberhafte Rokoko=Innenraum des Residenztheaters, heute nach seinem Erbauer Cuvilliés=Theater genannt, war dann Anlaß, Mozart=Festspiele in diesem idealen Rahmen aufleben zu lassen.

In den zwanziger Jahren trat Salzburg als Festspielstadt hinzu. Hier war es wiederum Mozart als genius loci, der dem Festspiel die Devise verlieh. Die Atmosphäre der Stadt, gebannt durch die Barockarchitektur ihrer wichtigsten Bauten, ließ dann Hofmannsthals „Jedermann" erstehen, der den Salzburger Fest=spielen die besondere Weihe verleihen konnte. Bayreuth — Salzburg — München sind gewissermaßen als das klassische Festspieldreieck anzusehen. Die erste Entwicklung der Festspielidee findet hier ihren Ursprung, und erst sehr allmäh=lich greift der Festspielgedanke auf die anderen europäischen Länder, zunächst auf Italien und Frankreich, über.

Dafür gewinnt dann nach Beendigung des zweiten Weltkrieges die Festspiel=

idee allenthalben an Boden, kleine und kleinste Ortschaften sind bemüht, durch nach der Knebelung der langen Kriegsjahre von einem nie bisher erlebten Reisefieber erfaßt, als stets willkommener Gast gesellt sich der amerikanische Tourist dazu, als besonders begehrtes Reiseziel wurden die verschiedenen Festspiele entdeckt und mit in den Dienst der Fremdenverkehrswerbung gestellt. Daß nur ein kulturelle Veranstaltungen Interesse für sich zu gewinnen. Ganz Europa wurde Bruchteil all dieser plötzlich aufgetauchten Festspiele einem Qualitätsstandard entspricht, liegt auf der Hand, aber das, was bei strenger Auslese an wesentlichen Festspielen in allen europäischen Ländern teils in einigen wenigen Großstädten, teils in einer Reihe zauberischer kleinerer Städte übrigbleibt, vermittelt zweifellos einen bedeutsamen Überblick über das nicht unbedeutende künstlerische Niveau des alten Europa.

Die Festspiele der kleinen Städte, die in Salzburg ihr unerreichbares Vorbild erkennen, sind gegenüber den Großstadtfestspielen weitaus in der Überzahl. Das Festspiel gehört auch in erster Linie in die kleine bzw. mittlere Stadt, wo dann zu der Festspielzeit die ganze Stadt diesen alljährlich eintretenden Höhepunkt mitmacht und mitfeiert, einen Höhepunkt, wie er in der Fülle des Großstadtbetriebes unwillkürlich nur zu leicht untergehen kann.

Die Kunstereignisse, die das Festspiel der Kleinstadt ausmachen, sind in der Großstadt das ganze Jahr über gegeben, und die häufig aufgeworfene Frage, wieso dann noch besondere Festspiele in der Großstadt, erscheint nicht unberechtigt. Setzt man aber die Qualitätsfrage an erste Stelle, die Forderung nach höchster Vollendung in der künstlerischen Wiedergabe, um damit gültige Maßstäbe aufzustellen, so rückt die Großstadt als Festspielort wieder ganz nach vorn.

Der Ausgangspunkt zu den 1951 erstmalig nach dem Krieg ins Leben gerufenen Berliner Festwochen waren politische Erwägungen gewesen. Es galt der Welt ins Gedächtnis zu rufen, daß Berlin als bedeutendes Kulturzentrum nach wie vor lebendig war, daß diese weit in den Osten vorgelagerte Bastion westlicher Kultur nicht hinter dem Eisernen Vorhang lag, sondern als internationale Metropole in enger Verbindung zur westlichen Kultur stand. So wurden die festlichen Wochen begründet, in denen die Berliner Kunstinstitute ihr bestes Gewand anlegten, um mit Spitzenkünstlern und ganzen Ensembles aus allen Kulturländern zu wetteifern, und zwar auf allen Kunstgebieten. Wenn eine Großstadt wie München sich in seinen Festspielen auf eine Disziplin, auf die Oper, beschränkt, was aus der historischen Entstehung dieser Festspiele sehr wohl zu verstehen ist, wäre für Berlin eine solche einschränkende Festlegung kaum denkbar gewesen. Berlin war seit jeher auf dem Konzertsektor und auf dem Schauspielgebiet genauso führend wie in der Oper, wo die Tatsache der drei ständig bespielten Opernhäuser einmalig in der Welt dastand. Das komplexe Programm der Berliner Festwochen hatte somit alle Kunstdisziplinen zusammenzufassen, neben Oper, Konzert und Schauspiel auch dem Tanz in vielerlei Abwandlungen einen Platz einzuräumen, von Folklore zum klassischen Ballett, vom Ausdruckstanz zur modernen Pantomime. Darüber hinaus mußte die Vielfalt der Kunstausstellungen berücksichtigt werden, das weite Gebiet der leichten Muse, der Operette, über

das Musical bis zum hochqualifizierten Jazz. All diese Schattierungen eines künstlerischen Willens, wie sie in der Vielfalt eines Weltstadtprogramms in Erscheinung treten, gilt es, in das Prisma eines Zweiwochenprogramms einzufangen, um in einer solchen komprimierten Form die künstlerischen Möglichkeiten einer Kulturmetropole wie Berlin zum Ausdruck zu bringen.

Daß hier künstlerische Qualitätsmaßstäbe aufgestellt werden, versteht sich von selbst. Der Wettbewerb auf allen Gebieten unterstreicht diesen Qualitätsanspruch in bedeutungsvoller Form. Gastspiele der wichtigsten deutschsprachigen Bühnen vermitteln den Eindruck vom Niveau des deutschen Theaters schlechthin. So kamen als Gastspiele die Münchener Kammerspiele, das Hamburger Schauspielhaus oder das Wiener Burgtheater — um nur einige Beispiele zu nennen — nach Berlin zu den Festwochen, ebenso führende Opernhäuser, wie das Glyndebourne-Ensemble oder die Mailänder Scala, von den vielen auswärtigen Orchestern und Tanzgruppen aus aller Welt ganz zu schweigen.

Ein entscheidendes programmbestimmendes Moment ist dabei nicht zu vergessen: Berlin war seit jeher allem Neuen gegenüber sehr aufgeschlossen und diese Bereitschaft zur Moderne, der Mut zum Experiment, verleiht dem Programm der Berliner Festwochen seine besondere Note. Neben der Pflege der großen Traditionskunst in Musteraufführungen von Oper, Schauspiel und Konzert ist auf allen Gebieten bewußt der Vorstoß in Neuland bis zu dem vielleicht problematischen Versuch gegeben. Daß es während der Berliner Festwochen gelegentlich im Gebälk knistert, darf dabei nicht stören, es gehört vielmehr schon fast zur Atmosphäre dieser Festspiele.

Die Frage, warum noch Festwochen in Berlin, wo man das ganze Jahr über festspielwürdige Aufführungen erwarten darf, diese Frage ist inzwischen verstummt. Die Berliner Festwochen haben allein durch ihr Presse-Echo entscheidend dazu beigetragen, daß Berlin als Kulturmetropole wieder mit in der ersten Reihe steht. Gleichzeitig haben sie Jahr für Jahr den Beweis erbracht, daß sie einem immer gesteigerten Interesse begegnen. Das Festspiel in der Großstadt hat seine besonderen Aufgaben, seine speziellen Zielsetzungen; aus dem Kreis der Festspielstädte ist es heute, wie die Entwicklung zeigt, nicht mehr fortzudenken.

DIE TEILNAHME AM GESPRÄCH DER ZEIT

Über den Sinn der Ruhrfestspiele

Von Gerd Vielhaber (Düsseldorf)

Wenn in diesen Tagen — am 2. Juni — zum vierzehnten Mal sich der Vorhang über den Ruhrfestspielen in Recklinghausen hebt, ist ein wichtiger Wendepunkt in der Entwicklung dieser Spiele zu einem sozialen Kulturwerk erreicht. Professor Theodor Heuß wird den ersten Spatenstich für das neue, seit Jahren umkämpfte Festspielhaus tun und der amtierende Bundespräsident Dr. Lübke als Ehrengast der Eröffnungspremiere des „Macbeth" beiwohnen. Ihr entscheidendes Gewicht aber erhalten die Ruhrfestspiele 1960 durch einen großartigen Entschluß kultureller und menschlicher Verbundenheit: sie sollen im Zeichen Berlins stehen, das seine führenden Bühnen, seine maßgebenden Persönlichkeiten und seine Jugend nach Recklinghausen entsenden wird. Das Stichwort: „Berlin — Ort der Freiheit für die Kunst" wird mehr sein als nur das Motto der diesjährigen Kunstausstellung oder eine unverbindliche Demonstration. Das kulturelle Bekenntnis zu der bedrohten Stadt, obwohl vom Politischen bewußt weggerückt, dennoch von eminenter politischer Strahlkraft, vermag Energien eines geistigen Widerstandes gegen den freiheitsfeindlichen Druck der Intoleranz zu entbinden, also im besten Sinne: herauszufordern.

Eine Arena der geistigen Herausforderung zu sein — dieses Ziel wurde den Ruhrfestspielen seit den Anfängen von ihren Initiatoren gesetzt. Walter Dirks formulierte in seiner Eröffnungsansprache von 1954 ihre Aufgabe präzise: Als „Auswahlprozeß die Herausforderung gerade auch des Arbeiters durch das große Kunstwerk nicht zu scheuen und, ohne einen unbescheidenen, von Funktionären gern vertretenen ‚kulturellen Führungsanspruch' vor der Welt anzumelden, die Chance für alle zu erkennen, als Schuldige und Heilsuchende, als ‚menschliche Menschen' am Gespräch unserer Zeit teilzunehmen". Teilnahme am Gespräch unserer Zeit — prägnanter läßt sich der Sinn der Ruhrfestspiele kaum umreißen, die jedenfalls eines nicht sein wollen und dürfen: ein landläufiges Festival. Von einem „Bayreuth des Ruhrgebiets", einem „Salzburg", einem „Edinburgh des Kohlenpotts" zu sprechen, hieße an dem Charakter dieser Festspiele haarscharf vorbeizielen.

Man erinnere sich doch des Ursprungs, der Wurzel der Recklinghäuser Festtage im Jahre 1947! Es war die Dankabstattung der Hamburger Oper an die Ruhrarbeiter, die in freiwilligen Schichten die Kohlennot der großen Bühne beseitigen halfen. Aus der schönen Umkehrung eines unzeitgemäßen Wortes: „Gold

gab ich für Eisen" entstand die musische Devise: „Musik gab ich für Kohle", oder — weiter gefaßt — „Kunst als Gegengabe für materielle Opferfreudigkeit". Aus dem Wechselgespräch der freiwilligen, von keiner staatlichen oder behördlichen Seite organisierten Entschlüsse wurde die Idee des sozialen Kulturwerkes geboren, aus der schlichten Erkenntnis, daß der Mensch nicht vom Brot allein leben kann. So bestreitet denn auch nicht bloß das Theater das Programm der Ruhrfestspiele, deren Betreuer im „Europäischen Gespräch", in den erregenden Konfrontationen der Kunstausstellungen, in der Auseinandersetzung mit den geistigen Strömungen, mit den sozialen Nöten der durch die Vermassungstendenzen unserer Industriegesellschaft bedrohten Individuen zusätzliche, wichtige Aufgabenkreise erblicken.

Daß diese Idee im Laufe der letzten anderthalb Jahrzehnte in Recklinghausen nicht nur propagandistisch erstrebt, sondern — teilweise gegen den hemmenden Widerstand so mancher Gewerkschaftsfunktionäre und ohne zureichende, natürlich ständig anwachsende finanzielle Mittel — bereits weitgehend verwirklicht werden konnte, ist das Verdienst einiger begeisterungsfähiger Männer. Als ein wahrer Pionier der Musen muß hier Otto Burrmeister gerühmt werden, der verantwortliche Kulturreferent des DGB. Er verficht seit Anbeginn mit zäher Liebe und unermüdlicher Initiative die großen Aufgaben des von Hans Böckler geschaffenen und in seinem Geiste fortgeführten Werkes, aber Burrmeister weiß, daß bedeutende Ziele nur in Etappen erreichbar sind. Er glaubt an die gesellschaftsbildende Funktion der Spiele, an die Notwendigkeit des Kontaks zwischen Kunstschaffenden und Werktätigen im Theaterraum und an der Arbeitsstätte. So unterließ er es auch jetzt nicht, für einen Monat nach Berlin zu reisen, um mit Arbeitern in den Betrieben und mit Studenten auf den Hochschulen kulturelle Probleme zu diskutieren und Studiengruppen zum Besuch nach Recklinghausen einzuladen.

Da die Ruhrfestspiele keine staatlich gelenkte Institution sein wollen, sondern auf breiter Basis von ihren Trägern: dem DGB, dem Lande Nordrhein-Westfalen, dem Bund, der Gesellschaft der Freunde aus Wirtschaft und Industrie und der Stadt Recklinghausen, unterstützt und gefördert werden, war es nur folgerichtig, daß man den Kontaktversuch seitens des sowjetzonalen Gewerkschaftsbundes und die daraus resultierenden durchsichtigen Propagandamanöver ablehnte. Andererseits hat Otto Burrmeister nicht immer einen leichten Stand, sich gegenüber den Interessen und Einwänden seiner „Träger" zu behaupten. Die finanziellen Verhältnisse, aber auch die Kurzsichtigkeit unmusischer Funktionäre, nicht zuletzt der Egoismus mancher Künstler bei den Gagenverhandlungen, erschweren ihm die Durchführung eines konzessionslosen Programms. So sieht er sich auch der Kritik in der Presse ausgesetzt, der er sich aber stets aufgeschlossen und zu ehrlichem Dispute stellt.

Seine Kritiker hatten in den vergangenen Jahren berechtigten Anlaß, ihre Sorgen vorzutragen. Der zeitweise Verzicht auf das wichtige „Europäische Gespräch", auf die Filmdiskussion, die Vernachlässigung der Oper und der modernen Musik, bedeuteten eine Verengung der Gesamtkonzeption. Die Einwände der

Fachkritik richteten sich auch gegen die dramaturgische Spielplanung, die in manchen Jahren von unverbindlichen oder kassentechnischen Gesichtspunkten beeinflußt schien. Man bevorzugte die erfolgssicheren „Klassiker" in zugkräftiger Starbesetzung (mitunter sogar in popularisierenden Inszenierungen auch außerhalb Recklinghausens dargeboten) und lief Gefahr, den besonderen Charakter der Ruhrfestspiele zu einem Festival der Gastensembles zu verwässern. Die Furcht vor leeren Stühlen und geringeren Einnahmen schien den Mut zum Risiko, zur Auseinandersetzung mit der Problematik des modernen europäischen Dramas (von Brecht bis Dürrenmatt) unnötig zu lähmen. Gottlob bewiesen erfreuliche Gegenbeispiele, daß Otto Burrmeister die Angst der Kleinmütigen nicht teilt und auch nicht gewillt ist, die Aufnahmefähigkeit seines Publikums zu unterschätzen. Man muß natürlich die großen organisatorischen Schwierigkeiten berücksichtigen, wenn man bedenkt, daß zu rund 50 Aufführungen und Veranstaltungen etwa 150.000 Gäste (gering geschätzt) erwartet werden, darunter die von den Helfern Burrmeisters durch Einführungsvorträge vorbereiteten Kumpels, deren Eintrittskarten bis auf einen kleinen Betrag die Betriebe bezahlten.

Das diesjährige Programm verspricht reiche Farben. Neben den eigenen Inszenierungen des Ruhrfestspiel-Ensembles, dem „Macbeth" Shakespeares und den „Ratten" Hauptmanns, wird Frankfurts Bühne mit Camus' „Belagerungszustand", werden das Renaissance-Theater Berlins mit der Uraufführung von Anouilhs (für Paris gesperrtem) Drama „Majestäten" und das Berliner Schiller-Theater Barlogs mit einer neuen Nachdichtung der „Perser" des Aischylos aus der Feder des jungen Rheinländers Mattias Braun aufwarten. Im Rahmen einer Ringveranstaltung „Junge Künstler spielen für die Jugend" wetteifern in olympischem Geiste Theatergruppen Berliner und westdeutscher Hochschulen und Jugendverbände. Ihre Darbietungen verdienen im Gesamtbild der diesjährigen Spiele besondere Beachtung.

Die Parole „Berlin" ist mehr als eine deutsche Parole. Sie gewinnt im Banne politischer Hochspannung europäische Aspekte als Bekenntnis zur Freiheit des Individuums, zur Würde des Geistes. Recklinghausen sollte diese Chance auch für seine Zukunft nützen. Könnte man es sinnvoller als durch den repräsentativen Auftrag an einen bedeutenden Dramatiker Europas ein Werk zu schaffen, das seine Uraufführung anläßlich der Einweihung des projektierten Festspielhauses in drei Jahren erleben würde? Die Idee der Ruhrfestspiele erhielte durch solche Initiative neue zündende Strahlkraft und jenen Sinn, den Prof. Carlo Schmid in seiner vorjährigen Eröffnungsansprache apostrophierte: „Wo in Freiheit das Notwendige getan wird, ist die Freiheit mehr als nur Spiel!"

OSKAR EBERLE UND DAS FESTSPIEL DES SCHWEIZER VOLKES

Von Edmund Stadler (Bern)

Als Theaterwissenschafter hat Oskar Eberle das schweizerische Festspiel wie folgt definiert: „Als Festspiele bezeichnen wir Theateraufführungen des Volkes für das Volk anläßlich eines vaterländischen, jahreszeitlichen oder kirchlichen Festes. Das Festspiel ist die Theaterform, die dem eidgenössischen Staatsvolk so wesenhaft entspricht, wie das Hoftheater dem Fürstentum. Das Hoftheater ist eine Huldigung der adeligen Gesellschaft an das souveräne Staatsoberhaupt. Das Festspiel ist die Selbstdarstellung der Kämpfe und Ideale des Volkes für das souveräne Volk. Seine Bedeutung beruht darauf, daß das Volk, ohne an materielle Gewinne zu denken, mit dem Einsatz seiner Leistung und Spielfreude selber die Bühne betritt, in ein höheres Wesen sich verwandelt und sich als gläubig, als kämpfend, als heroisch erlebt. Das Volk steht auf den Brettern und spielt für das Volk. Nicht für das ‚niedrige' oder ‚einfache', auch nicht für das ‚gebildete' und ‚begüterte', eben für das ganze Volk. Ein rechtes Festspiel muß sagen und singen, was das ganze Volk erschüttert oder erheitert. Das Festspiel ist die kennzeichnendste Schöpfung der Eidgenossenschaft auf dem Gebiete des Theaters." Als Regisseur hat Oskar Eberle das Festspiel des Schweizer Volkes zu europäischen Höhepunkten geführt.

Das schweizerische Festspiel unseres Zeitalters wächst aus alter Tradition heraus. In heidnische Vorzeiten zurück weist das zeremonielle und mimische Brauchtum der Älplerfeste, Fasnachtfeiern und Schlachtjahrzeiten, die in der Folge der Befreiungskriege des 14. und 15. Jahrhunderts zu Nationalfesten erhoben werden. In der Renaissance entsteht im Urner Tellenspiel das erste nationale Fasnachtspiel. Das Thema des Zürcher Neujahrsspiels „von der alten und jungen Eidgenossenschaft" (1514) ist die schweizerische Staatsidee, ihre Gefährdung durch den Zeitgeist und ihre Bewahrung. In Basel wirkt Pamphilius Gengenbach, in Bern Niklaus Manuel mit Fasnachtsspielen in gleichem Sinne. In Genf spielt ein unbekannter Autor in einem Fasnachtsspiel auf den 1519 hingerichteten nationalen Märtyrer Philippe Berthelier an. Im neuen Zürcher Spiel von 1542 läßt Jakob Ruoff, der auch das alte Tellenspiel bearbeitet, Niklaus von der Flüe als Nationalheld auftreten. Ja selbst christliche Mysterienspiele bekommen jetzt eine nationale Komponente, wie es nicht zuletzt die Oster- und Weltgerichtsspiele der Luzerner Bürger erweisen, Staatsfestspiele, die nach dem Bericht des mailändischen Gesandten den italienischen Festspielen der Renaissance kaum nachstehen. Im Barock kommt es zu einer neuen Hochblüte schweizerischer

Festspiele. Die Translationsspiele der Benediktiner in Einsiedeln und St. Gallen beispielsweise nehmen es an Pracht der Inszenierung durchaus mit dem Ausland auf, auch wenn es hier keine königlichen und fürstlichen Mäzene gibt. Das „Eidgenössische Contrafeth auff- und abnehmender Jungfrauen Helvetiae" von Johann Caspar Weissenbach, das 1672 auf einer vielgliedrigen, zweistöckigen Freilichtbühne in Zug während zwei Spieltagen einen festlichen Querschnitt durch die gesamte Schweizer Geschichte gibt, stellt einen der Höhepunkte des bürgerlich barocken Festspieltheaters in Europa dar.

Im Rahmen der „Helvetischen Bewegung", welche eine nationale Erneuerung der Schweiz auf allen Gebieten anstrebt, kommt es schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer neuen Konzeption der schweizerischen Festspielidee, die schon früh auf die Nachbarländer ausstrahlt. In seinem offenen Brief an d'Alembert preist Jean-Jacques Rousseau 1758 das antike Theater als nationales Festspiel unter freiem Himmel; wenn er auch für seine Vaterstadt Genf die Errichtung eines Schauspielhauses ablehnt, so heißt er doch ganz entschieden seine Mitbürger, die republikanischen Feste zu erneuern und damit die Träger mimischen Brauchtums. 1761 fordert der Genfer in seiner „Nouvelle Héloïse", dem ersten Schweizer Roman, die Eidgenossen zur Darstellung der vaterländischen Befreiungsgeschichte auf. Schon 1762 plant Isaak Iselin den Bau einer nationalen Festspielbühne in Baden. Isaak Gottlieb Walther erwägt 1770 die Wahl von zwei Schweizer Städten als Veranstalter von olympischen Spielen bzw. von nationalen Festspielen. Johann Georg Sulzer gibt in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" (1771—1774) eine Dramaturgie des modernen Festspiels. Johannes von Müller, Philipp Sirice Bridel, Franz Joseph Stalder und andere helvetische Kulturpolitiker rufen öffentlich zur Erneuerung der schweizerischen Festspieltradition auf. Die Tellspiele in Sarnen, 1774, und in Arth, 1784, sind ein neuer Beginn. 1797 wird am Winzerfest in Vevey zum erstenmal ein Festspiel der Vier Jahreszeiten aufgeführt. Zur 500-Jahrfeier der schweizerischen Freiheit erwägt Johann Georg Albrecht Höpfner die Freilichtaufführung von Schillers „Wilhelm Tell" an den historischen Orten.

Im 19. Jahrhundert sind die festlichen Tellspiele, denen Gottfried Keller in seinem „Grünen Heinrich" ein Denkmal gesetzt hat, und andere nationale Fasnachtsspiele des Schweizer Volkes so zahlreich geworden, daß man in Deutschland und Frankreich von der größten Volkstheaterbewegung in Europa spricht. Die Festspielidee unseres Zeitalters hat in der Schweiz zahlreiche Vorkämpfer. In seiner Studie „Am Mythenstein" (Stuttgarter Morgenblatt, 1861) hat Gottfried Keller, um nur einen von ihnen namhaft zu machen, auch die Idee eines erstaunlich modern anmutenden schweizerischen Festspielhauses entwickelt. Immer großartiger wird das von 1819 bis 1905 sechsmal aufgeführte Jahreszeitenspiel des Winzerfestes von Vevey. Um die Jahrhundertwende machen aber auch nationale Festspiele der deutschen Schweiz nicht nur durch ihre dramaturgisch, sondern auch durch ihre szenisch außergewöhnlichen Formen in der ganzen Welt von sich reden. Erwähnen wir nur die szenische Kantate „Siegesfeier der Freiheit" zur 500-Jahrfeier der Schlacht bei Sempach, 1886, mit Sprechern, Spiel-

volk und Chören, für welche der Direktor der Kunstgewerbeschule Luzern, Seraphin Weingartner, eine monumentale, auf jegliches historisierende Dekor verzichtende Treppen- und Podienbühne in einer natürlichen Mulde des historischen Schlachtfeldes aufrichten läßt, das chorische Festspiel „St. Jakob an der Birs" von Carl Albrecht Bernoulli (dem zweiten schweizerischen Festspieldichter von europäischem Rang nach Arnold Ott) am Eidgenössischen Turnfest in Basel, 1912, mit zwei gegensätzlichen, durch Symbolfarben unterschiedenen Sprechchören auf einer stilisierten Doppelbühne, sowie das pantomimische Festspiel „La Fête de Juin" von Emile Jaques-Dalcroze in Genf 1914 auf einer über dem See errichteten antikisierenden Architekturbühne mit Orchestra, deren Hinterwand im letzten Akt, der die Ankunft der Eidgenossen zu Schiff darstellt, auf den wirklichen Lac Léman geöffnet werden kann. Es ist nicht ohne Reiz zu vernehmen, daß kein geringerer als Adolphe Appia, der der Welt schon in den neunziger Jahren die stilisierte dreidimensionale Raumbühne und die moderne Lichtregie geschenkt hat, an der Gestaltung der Genfer Festspielbühne mitwirkt, fußt doch seine ganze Reformidee in der schweizerischen Festspielbewegung. So kann denn auch das Theater des Dalcroze-Institutes für rhythmische Gymnastik in Hellerau bei Dresden, das 1912 nach den Ideen von Jacques-Dalcroze und Appia die absolute Einheit von Bühnen- und Zuschauerraum herstellt, ebenso als schweizerisches Festspielhaus bezeichnet werden wie das „Théâtre du Jorat" in Mézières oberhalb von Lausanne, das die Brüder René und Jean Morax 1908 mit amphitheatralischem Zuschauerraum und moderner dreiteiliger Bühne errichten, wobei eine von Appia angeregte Orchestertreppe beide verbindet. Nicht nur der Waadtländer Gustave Doret ist mit dem „westschweizerischen Bayreuth", das heute noch alle paar Jahre seine Pforten öffnet, besonders verbunden, sondern auch der Zürcher Arthur Honegger, der, wesentlich vom besonderen Stil des Théâtre du Jorat beeinflußt, von hier aus seinen Weg als Musikdramatiker nimmt: Sowohl „Roi David" (1921) wie „Judith" (1925) wurden im Festspielhaus von Mézières uraufgeführt. Zur selben Zeit tritt Cäsar von Arx, der später europäisch anerkannte Dramatiker, in der deutschen Schweiz erstmals als Festspieldichter hervor. August am Rhyn und Rudolf Stoll geben den Luzerner Umzügen und Zeremonien, im Gegensatz zur immer noch nachwirkenden „Meiningerei", nicht zuletzt durch charakterisierende, sich an die Historie nur noch anlehnende Schnitte und heraldische Symbolfarben ihre neuzeitliche Stilisierung. Unvergeßlich bleibt uns das 1932 zu Wasser und zu Lande aufgeführte Festspiel zur Sechshundertjahrfeier des Eintrittes Luzerns in die Eidgenossenschaft, das, über die Kunst des gestaltenden Umzuges hinaus, durch die organische Einbeziehung des Stadtraumes ins Spiel, ja der umgebenden Landschaft mit dem Vierwaldstättersee, einmalig war. Den nach wie vor zahlreichen Tellspielen sind inzwischen in Altdorf ein eigenes Festspielhaus (seit 1899 in Holz, seit 1924 in Stein), in Interlaken eine ständige Freilichtbühne (seit 1912) erstanden, die allerdings bis zu ihrer Erneuerung nach dem zweiten Weltkrieg kaum als Avantgardetheater anzusprechen sind.

In der Zwischenkriegszeit, in der auch die schweizerischen Berufstheater mehr und mehr Festspiele veranstalten, wie vor allem das Stadttheater Zürich, kommt es endlich zu einer Erneuerung der religiösen Festspiele des Schweizer Volkes. Hier ist nun in erster Linie Oskar Eberle zu nennen, einer der bedeutendsten ger von Zürich, der aber Schwyz, dem Heimatort seiner Mutter, besonders ver= Erneuerer des europäischen Volkstheaters überhaupt. Dem 1902 geborenen Bür= bunden bleibt und wie keiner vor ihm die mittelalterliche und barocke Spiel= tradition der Innerschweiz erforscht, ist die Wiedergeburt der „Bekrönungsbruder= schaft", der immer noch existierenden einstigen Trägerin der Luzerner Oster= spiele, als Spielgesellschaft zu verdanken. Damit schafft er sich ein Organ, um die aus historischer Schau neu entdeckten Spielmöglichkeiten zu verwirklichen. Für den Luzerner Katholikentag 1929 schlägt der junge Dr. phil., der bei Max Hermann und Arthur Kutscher Theaterwissenschaft studiert und bei Max Rein= hardt in die praktische Theaterlehre gegangen ist, verwegen die Aufführung der Passion auf dem Weinmarkt, dem erhalten gebliebenen Spielplatz des 16. Jahr= hunderts, vor, muß sich dann aber mit der Aufführung eines selbstverfaßten „Bruederchlausespyl" im Luzerner Stadttheater begnügen. Aber auch in diesem bescheideneren Beginnen zeigt sich ganz offenkundig sein Bestreben, nicht nur in Bühnenbild und Kostüm, sondern auch in der Schauspielerführung den im damaligen Volkstheater noch vorherrschenden Realismus zu überwinden. 1931 kann Eberle mit der Inszenierung des 1537 in Luzern uraufgeführten „Ver= lorenen Sohnes" von Hans Salat vor der Hofkirche unmittelbarer an die Luzerner Spieltradition anknüpfen. Sei 1933 in Luzern niedergelassen, wagt er sich an noch größere Aufgaben. So inszeniert er 1934 ein selbstverfaßtes Passionsspiel im modernen Konzertsaal des neuen Kunst= und Kongreß= hauses. Der Mut, den es angesichts des immer noch überschätzten Oberammer= gau zu dieser modernen Stilisierung ohne jegliche Kompromisse braucht, ist nicht voll gewürdigt worden. Wie meisterhaft gelingt schon damals die Ein= beziehung der großen Konzerttreppe für die Massenszenen, die in den Zuschauer= raum überborden, wie gewaltig ist die seitliche Fassung der vorhanglosen Bühne mit praktikabeln Türmen, die gleichzeitig für die Beleuchtung dienen, wie ge= schickt ins Spiel einbezogen werden die sparsam eingesetzten Dekorationen und Requisiten, wie genial gehandhabt die moderne Lichtregie! Zwei Jahre später kann sich dieser großartige Bühnenaufbau mit nur leichter Veränderung zu drei= toriger goldener Szenenwand für Eberles Thomas More=Drama „Der heilige Kanzler" erneut bewähren, wobei auch diesmal die stilisierten und farblich abgestimmten Kostüme und Requisiten der Luzerner Malerin Hedy Giger, seit 1933 Oskar Eberles Frau und künstlerische Mitarbeiterin, zum Erfolge beitragen.

Im Rahmen der ersten Internationalen Musikalischen Festwochen Luzern inszeniert Eberle 1938 sein Passionsspiel vor der Hofkirche, unter Einbezug der Treppe und der Friedhofhallen. So kann Luzern nicht nur mit Konzerten, sondern auch mit Theateraufführungen sich gleich zu Beginn neben die ältere Festspielstadt Salzburg stellen. Pläne eines Luzerner Festspiel= hauses, das über das religiöse Mysterienspiel hinaus das nationale Festspiel des

Schweizer Volkes und nicht zuletzt auch das Welttheater aufnehmen soll, tauchen auf. Angeregt von Eberle projektieren Gebhart Utinger sein „Forum der Kunst aller Völker", ein geschlossener Rundbau mit offener Bühne, Orchestra und amphitheatralischem Zuschauerraum, und Ernst F. Burckhardt sein Festspieltheater unter freiem Himmel. Roland Rohn gestaltet Max Eduard Liehburgs Idee einer „Bündischen Weihestätte", mit drei offenen vorhanglosen Bühnen, die erste für die Gegenwart bestimmte im Zuschauerraum mit Chorgestühl links und rechts und Spielumgängen, die zweite der Geschichte vorbehaltene erhöht und sich seitlich in galerieartiger Horizontalbühne um den Zuschauerraum fortsetzend, die dritte dem Mythos geweihte Bühne weiter erhöht und mit ihrer Horizontalbühne überkragend die Horizontalbühne II, alles von einer Projektionsdecke überwölbt. Der Krieg läßt keines dieser Projekte zur Verwirklichung kommen, doch gehen wenigstens die festlichen Aufführungen im Rahmen der Musikwochen weiter. So inszeniert Eberle 1942 seine Dialektfassung des „Jedermann" von Hofmannsthal auf der untern Plattform der Hofkirchentreppe, 1944 und 1945 seinen neuen „Chlaus vo Flüe" im Inseli Park bzw. auf dem Weinmarkt, den er 1943 mit Goethes von Schweizer Berufsschauspielern interpretiertem „Urfaust" zu neuem Theaterleben erweckt hat, und 1947 sein „Mirakel" an den Franziskanern.

Inzwischen ist Eberle die künstlerische Leitung der seit 1924 bestehenden Calderon-Festspiele in Einsiedeln angetragen worden. Auf dem einzigartigen barocken Festplatz vor der Abteikirche „Unserer Lieben Frau" tritt Oskar Eberle bei den Aufführungen von 1935, 1937, 1950 und 1955 als Spielmeister auf und erhebt Calderons von Laien gespieltes „Großes Welttheater" zum großen neobarocken Theater der Welt. Der Zürcher Bernhard Diebold, der als langjähriger Berliner Theaterkritiker der „Frankfurter Zeitung" nur mit strengstem Maßstab wertet, schreibt schon 1937: „Daß aus dem Spiel von fünfhundert Laienspielern eine Einheit von großer Kunst erstehen konnte, ist zunächst dem ungeheuren Spielplatz, den die Architektur an sich schon bietet, und dann in ganz besonderem Maße dem großartigen Blick des Spielleiters Oskar Eberle zu danken, der jeden Vorteil im Gelände szenisch wahrnahm, der mit der Beleuchtung und Verdunkelung von Fenster und Fassade der Kirche das Bild der Stimmung steigerte und variierte, der die zur Deutlichkeit erzogenen Stimmen der Spieler wählte und zu sinngemäßem Ausdruck antrieb; und der die Gruppen der Erdenkinder, der Seelen und der Engel chorisch im geistigen und örtlichen Spielraum placierte, und in chorischer Bewegung Himmel und Erde rühmen und die Hölle fürchten ließ. Der sichtliche Wettlauf der Ungeborenen um die schönste Rolle dieser Erde wurde zum erschütternden Ereignis. Die Flucht der Welt mit ihren Fahnen vor dem Tod ward zum phantastischen Spuk der Finsternis. In den Kostümen herrschte die Farbe des Sinnbildes: der Bauer grün, die Schönheit rot, der Bettler grau, der König schwarz. Der Meister des Himmels thront golden auf der Cathedra über dem Portal. Die Erddämonen der Frau Welt aber erscheinen als zwölf braune Narren, die sich in grotesken Rucken bewegen; Erdklumpen, deren Menschengesichter von gespenstischen Larven überkrustet sind. Im Ein-

klang mit den Gruppen spielt die Musik des Königs mit Pauken und Trompeten. Die der Reichen mit Klarinetten, die der Schönheit mit sinnlich zirpenden Mandolinen. Die Bauern haben nur Gesang. Und die Bettler nur ihren Jammer. Gelegentlich klingen diese höchst verschiedenen Chöre in wildem Gegeneinander und Auseinander — im Wirrnis der Welt — bis die monumentale, das Drama leitmotivisch erregende Blasmusik großartig das Durcheinander übertönt mit den kirchlichen Tönen eines Sanctus, einer gregorianischen Melodie, einer kanonischen Folge, einer dumpfen Rhythmik zum Totentanz — den alle unfreiwillig tanzen müssen, bevor sie zwischen dem Engel mit dem Schwert und der Himmelskönigin mit der Gnade zum Tische des Sakramentes gelangen. Die stilisierte Hauptleistung Eberles ist aber zu sehen in seinem Widerstand gegen den sehr naheliegenden Überschwang des Barocks, dem seine naiven Spieler nicht entsprochen hätten. Er läßt sie nicht ekstatisch werden. Er verwandelt die allegorischen Redner nicht in ‚Charakterschauspieler'. Er läßt keine Individualität zu, sondern selbst seine besten Sprecher — der Meister und der Bauer mit ihren gewaltigen Organen — haben nur das Wort im Pathos der Idee zu rezitieren: als Oratorium — nicht als ein Mimus des Theaters. Im Halbkreis vor der nächtlichen Klosterkirche stehen die Zuhörer — ob katholisch oder protestantisch, ob kirchlich oder unkirchlich gesinnt — in tiefster Ergriffenheit. Das Spiel vom König und vom Bettler ist 260 Jahre nach der Uraufführung in Sevilla lebendig geblieben — und der Totentanz bleibt eine unausweichliche Tragödie der Menschheit. Die Wallfahrt nach Einsiedeln ergibt für die vielen, die jetzt von Luzern oder Zürich in einer guten Stunde in das Schwyzer Waldtal hinauffahren, nicht immer eine geistliche — doch sicher eine geistige Erhebung. Wenn am Schluß die Glocken von den Türmen läuten und in das eherne Getöse von oben und in das Gewühl von unten die Posaunen und Trompeten als Cantus firmus ‚Großer Gott, Dich loben wir' schmettern — dann erheben sich aus innerstem Impuls die Frommen und die Heiden von den Sitzen und singen das Lob — teils laut und teils verlegen nur die Lippen regend — ja sie singen alle mit, als müßte ihre Seele sich bekennen, indem sie wieder einmal reden." Und 1950 schreibt Elisabeth Brock-Sulzer: „Wir haben in den letzten Monaten viel gutes und wesentliches Theater (an den Zürcher Juni-Festwochen) gesehen, besseres und wesentlicheres als das Laienspiel in Einsiedeln nicht."

Es konnte nach dieser steil ansteigenden Karriere nicht ausbleiben, daß man Oskar Eberle auch mit größten nationalen Aufgaben betraute. Da ist zuerst das offizielle Festspiel der Schweizerischen Landesausstellung, 1939 in Zürich, „Das eidgenössische Wettspiel" von Edwin Arnet, das die Nöte und Bedrängnisse der Gegenwart zum sinnbildlichen Spiel erhebt, und für das Armin Meili nach den Ideen Eberles in der Festhalle eine dreistufige, aus Treppen und Podesten bestehende Raumbühne vor neutralem Hintergrund baut, die mit dem amphitheatralischen Zuschauerraum eine absolute Einheit bildet und die sinngerechte Bewegungsregie für ein modernes nationales Mysterienspiel mit 13 Sprechern und 40 Chorgruppen ermöglicht. Da ist die 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft in Schwyz 1941, mitten im zweiten Weltkrieg. Cäsar von

Arx hat die drei Bilder: „Gründung 1291, Wende 1481, Bewährung 1941" verfaßt, Hans Hofmann, der Architekt der Zürcher Landesausstellung, die Feierstätte aus Holz und Granit gebaut. Die Bühne ist zwischen den Beleuchtungstürmen 60 Meter breit und wird von einem Holzkreuz als christliches und eidgenössisches Wahrzeichen überragt. Die Spieler treten von allen Seiten auf und bringen damit Farbe und Bewegung ins Spiel. Die Kostümierung (wieder nach Entwürfen von Hedy Giger) ist, um Gruppen und Handlungen auf weite Distanzen verständlicher zu machen, im ersten und zweiten Teil auf heraldische Farben abgestimmt. Eine Galerie, die Spiel- und Zuschauerraum von drei Seiten umfaßt, wird im dritten Bild ins Spiel einbezogen, womit auch äußerlich die mystische Union von Spielern und Zuschauern zum Ausdruck kommt: zu Beginn marschiert die Armee auf die rückwärtigen Galerien. Am Schluß werden die Fahnen mit dem weißen und roten Kreuze an den Türmen entfaltet. Die Jugend zieht singend mit brennenden Fackeln auf die Galerien. Das Volk von 1291 und 1481 vereinigt sich mit dem Volk von 1941, das Spielvolk mit dem Zuschauervolk, zur Erneuerung des Schwures. Trotz der latenten Kriegsdrohung des Dritten Reiches werden die 18 Aufführungen durchschnittlich von über 5.300 Personen besucht, die gestärkt von dieser lebendigen geistigen Landesverteidigung wieder von dannen ziehen.

Da ist endlich als Höhepunkt von Oskar Eberles theatralischer Laufbahn überhaupt die Inszenierung des Winzerfestes Vevey 1955 mit dem Text von Géo Blanc und der Musik von Carlo Hemmerling. Nach den Ideen des Spielleiters errichtet Robert Gétaz aus Stahl und Holz eine gigantische Arena mit 16.000 Sitzplätzen, die, 110×140 m im Durchmesser, den traditionellen Spielplatz der Place du Marché ganz ausfüllt. Das Spielterrain mitten unter den Zuschauern mißt 50 × 80 m. Dazu kommt eine hohe, breite Bühnentreppe, gekrönt von dem sogenannten Portikus der Gottheiten, welche mitten durch die Zuschauer an den oberen Rand des Amphitheaters führt. Die 28 m hohen Türme der Ceres, der Pales und des Bacchus, durch deren Tore die göttlichen Trionfi einziehen, sind gleichzeitig Beleuchtungs- und Beobachtungsposten. Über 6.000 Darsteller wirken in diesem einmaligen Festspiel der Vier Jahreszeiten mit, das mit dem Winter verhalten einsetzt, um im Bacchanal des Herbstes sein ausgelassenes Finale zu erreichen. Es sind mit Ausnahme von 6 Sängern, 40 Tänzern und Tänzerinnen und 120 Musikern alles Laien aus Vevey und der näheren und weiteren Umgebung. Von dem Pariser Bühnenbildner H. R. Fost in zum großen Teil nach Figurinen des Winzerfestes von 1851 gestaltete folkloristische und frei erfundene phantastische Kostüme gekleidet, werden sie von der Meisterhand Eberles in 11 Aufführungen ohne jegliche Verwirrung durch das Rundtheater gelenkt. Gewiß gibt es in der Schweiz noch andere bedeutende Gestalter von schweizerischen Festspielen, in der deutschen Schweiz ein Oskar Wälterlin, der nicht nur den viersprachigen Festspielen des Zürcher Schauspielhauses ein besonderes Gesicht gibt, sondern auch zahlreichen Festspielen des Schweizer Volkes, ein Karl Gotthilf Kachler, der mit Basler und Berner Studenten die antiken Maskenspiele erneuert, und 1957 das noch von Eberle konzipierte Festspiel der „International

Rotary Convention" in Luzern leitet; in der französischen Schweiz ein Jo Baeriswyl und ein Jean Kiehl, im Tessin ein Armando Bossi, und andere mehr. Aber wer es noch nicht wußte, weiß es jetzt: Oskar Eberle ist einer der größten Regisseure des Festspiels unter freiem Himmel in Europa. Wann wird man ihn ins Ausland rufen?

Leider kommt es schon ein Jahr nach dem Triumph von Vevey zum Abgesang in der Innerschweiz. Die Altdorfer Tellspielgesellschaft hat endlich eine von Eberle schon lange angeregte grundlegende Erneuerung ihrer Aufführungen beschlossen. Eberle wird berufen. Noch ein letztes Mal verwegen, reißt er die ganze bestehende Bühneneinrichtung heraus und läßt von Max Bignens, einem der ersten Bühnenbildner der Schweiz, der auf Anregung des Verfassers dieses Artikels schon 1951 die Tellspielbühne in Interlaken erneuert hat, eine stilisierte Bühne bauen, wie sie an Berufstheatern kaum für Schillers „Wilhelm Tell" zur Verfügung steht. Mit Stufen erstreckt sie sich vorhanglos in den Zuschauerraum. Eine doppelstöckige Drehbühne mit Treppenaufbauten ist ihr mittlerer Teil. Ein Rundhorizont, auf den Projektionen geworfen werden, schließt sie ab. Die Baugerüste für Zwing Uri werden von beiden Seiten auf Wagen hereingefahren. Neu ersteht Schillers unsterbliches Freiheitsdrama als nationales Festspiel für eine neue Generation. Aber kurz vor der Premiere, am 28. Juni 1956, nimmt der ewige Meister dem Spielmeister des Schweizer Volkes den Regiestab aus der Hand. Um Oskar Eberle trauern das Schweizer Spielvolk und unzählige Zuschauer, denen Oskar Eberle Beglückung gab. Doch sein Erbe verpflichtet zu neuem Tun. Schon regen sich junge Kräfte. Das Einsiedler „Große Welttheater" wird diesen Sommer in ganz neuem Gewande neu erstehen. In Luzern denkt man an eine Wiederaufführung von Teilen der Osterspiele aus dem 16. Jahrhundert. Der König ist tot, es lebe der König!

Literatur:

Oskar Eberle, Theatergeschichte der inneren Schweiz. Königsberg 1929.

Ders., Die Japanesenspiele in Schwyz. VII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Luzern 1935.

Ders., Festspiele am Vierwaldstättersee. X./XI. Jhrb. d. SGTK. Thalwil 1939.

Ders., Wege zum schweizerischen Theater, I.: Grundlagen und Volkstheater. XIII. Jhrb. d. SGTK. Volksverlag Elgg 1943.

Das Büchlein vom eidgenössischen Wettspiel. Schriften d. SGTK. Bd. 5 Zürich 1939.

Das große Welttheater Einsiedeln. Schriften d. SGTK. Bd. 8. Einsiedeln 1950.

Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Einsiedeln 1942.

Das Winzerfest in Vevey 1955. Ein Erinnerungsbuch. Bern 1956.

Edmund Stadler, Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika. I. Grundbegriffe, II. Die Entstehung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz. XIX. und XXI. Jhrb. d. SGTK. Einsiedeln 1951 und 1953.

Ders., Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute. 4. erweiterte Auflage. Schriften d. SGTK. Bd. 7. Zürich 1954.

Eberle-Gedenknummer d. „Mimos". Mitteilung d. SGTK. 9. Jahr. Nr. 1/2. Jänner 1957.

Jean Nicolier, René Morax, poète de la scène. Schriften d. SGTK. Bd. 10. 1958.

DAS GROSSE WASSERTHEATER DER BREGENZER FESTSPIELE

Wandlung des Bregenzer Festspielgedankens

Von Ernst Bär (Bregenz)

Festspiele sollen aus dem Gedanken geboren werden, fern von der Hast des Alltags ein besonderes künstlerisches Erlebnis zu gestalten. Dieses Besondere kann heute in einem außergewöhnlichen Rahmen, in einer Spitzenbesetzung, wie selbst das Großstadttheater sie nicht bieten kann, in der Herausstellung eines seltenen großen Kunstwerkes liegen. Die Möglichkeiten zur Verwirklichung einer Festspielidee sind vielfältig, die Gefahren liegen in der drohenden Kommerzialisierung, seit in der heutigen Zeit der Fremdenverkehr in „Festspielen" sein wirkungsvollstes Anziehungsmoment entdeckt hat. Hier den goldenen Mittelweg zwischen der Beachtung wirtschaftlicher Momente, wie sie bei jedem Theater gegeben sind, und dem Primat der künstlerischen Idee zu wahren, ist selbst bei Festspielen mit alter Tradition nicht leicht, um so weniger bei jungen, die ihre Anerkennung oft erst schwer erkämpfen mußten. Das Kennzeichen des Außergewöhnlichen aber muß bei Festspielen immer gewahrt bleiben. Ein Vorteil, den Festspiele selbst gegenüber ersten Theatern aufzuweisen haben, ist dabei die Loslösung aus dem Alltag, die den Festspielbesuchern es ermöglicht, gelockerter, aufnahmebereiter und entpannter einem Kunstereignis beizuwohnen, als nach der Hetze des Alltags. Ferienatmosphäre — um hier ein Schlagwort zu gebrauchen — erscheint mir für den Besucher eine gewisse Grundbedingung zu der besonderen Aufnahmebereitschaft, die zusammen mit der festlichen Kunstdarbietung erst das eigentliche Erlebnis „Festspiele" gerade im oft hektischen Berufsleben der heutigen Zeit ausmacht.

Um aber auf die Besonderheit des Bregenzer Festspielgedankens überzugehen, darf zunächst die Wiederbelebung des barocken Wassertheaters in völlig neuer Form in den Mittelpunkt gestellt werden. Die Prachtliebe der Barockzeit, die Lebensfreude der damaligen Menschen führten zu einer Art Wassertheater, in dem die raffinierte Theatermaschinerie sich mit alles überbietenden optischen Effekten vereinen konnte. Auf den Schloßteichen verschiedener Fürstenhöfe, in den Kanälen Venedigs oder auf dem Arno in Florenz wurden Seeschlachten, Bootskorsos und Feuerwerke mit größtem Aufwand dargeboten. In den Donauauen Wiens wurde der Angriff von Schiffen auf eine Seefestung dargestellt, die Zerstörung des Zauberschlosses der Circe oder später Alcina stand im Mittelpunkt von Festlichkeiten am spanischen, französischen und österreichischen Hof. Höhepunkt des barocken Wassertheaters aber war wohl das Wasserfestspiel

Calderon de la Barcas „Über allen Zaubern Liebe", das am Ufer des Teiches von Buen Retiro aufgeführt wurde.

Festlichkeit der Kunstdarbietung und gehobene Lebensfreude soll auch Inhalt des modernen großen Wassertheaters der Bregenzer Festspiele sein. Aus bescheidenen Mitteln im Jahre 1946 geboren, hat das Spiel auf dem See der Bregenzer Festspiele heute vielleicht als eine der wenigen Darbietungen das Erbe des großen Barocktheaters fortgesetzt. In einer Raumbühne von fast unermeßlicher Weite, in der neben der 130 m breiten und 350 m tiefen Bühnenfläche die ganze Landschaft der Bregenzer Bucht des Bodensees einbezogen erscheint, finden Spielopern, klassische Operetten und große Ballettwerke einen Rahmen, wie ihn kein geschlossenes Haus bieten kann. Der Zauber von Licht und Farben, von Kunst und optischer Pracht der Barockzeit verdichtet sich hier in einer modernen Theateraufführung. Auf dieser Bühne kann nur das Echte und Festliche bestehen, jede Unzulänglichkeit, jeder falsche Ton in der Musik wie in der Dekoration wird unbarmherzig ebenso deutlich, wie die wasser- und landschaftsverbundene Ausstattung bezaubert oder der Klang der großen Stimme wie durch Samt veredelt erscheint. Das vollblütige Theatererlebnis steht im Vordergrund, unmöglich, wie im geschlossenen Haus aus der Not der Nachkriegszeit dekorativ eine Tugend zu entwickeln, unmöglich, mit nicht ersten künstlerischen Kräften, vor allem Stimmen, bestehen zu wollen. Das Versagen der vielen, vielen Nachahmungsversuche des Spiels auf dem See in verschiedenen Ländern spricht hier eine deutliche Sprache. Sie waren entweder zu einem völligen Scheitern verurteilt oder sind bestenfalls zu einer jener Fremdenverkehrsveranstaltungen auf Stadttheaterniveau geworden, die durchaus schätzenswert sind, aber mit dem Begriff Festspiele nichts zu tun haben. Ein Beweis für die verpflichtende Idee des großen Wassertheaters der Bregenzer Festspiele, aber auch für die Verantwortung und den zähen Kampf dieser im Vergleich gering subventionierten Festspiele am Bodensee.

Mitbestimmend für den Bregenzer Festspielgedanken ist aber auch die Überzeugung, daß Kunst und Freude am Schönen, aber auch am Leben durchaus nicht unvereinbar ist, daß ein künstlerisches Erlebnis nicht nur in ernster Vertiefung, sondern auch in glücklicher Heiterkeit und in beschwingter Phantasie bestehen kann. Vielleicht ist gerade dies im Atomzeitalter mit den vielen bedrückenden Ängsten des modernen Lebens eine der schönsten Aufgaben der Kunst. Spiel auf dem See, aber auch die Ergänzung der entsprechenden Spielgattungen im Haus dienen bei den Bregenzer Festspielen diesem Gedanken, veredelt durch die Mitwirkung der ersten künstlerischen Kräfte der Kunststadt Wien am westlichsten Eingangstor Österreichs. Die Ausstrahlung der Bregenzer Festspiele — mit rund 80.000 Besuchern liegen sie mit in der ersten Reihe der europäischen Festspielveranstaltungen — wird aber noch durch die Vertiefung und Bereicherung auf dem Gebiet des Schauspiels verstärkt mit den Aufführungen des Wiener Burgtheaters.

Die Ausweitung des Schauspielsektors der Bregenzer Festspiele zur zweiten tragenden Säule des Festspielprogramms geht auf eine Zeit zurück, in der das

Schauspiel im internationalen Festspielsommer kaum in Erscheinung trat. Die Salzburger Festspiele, die ursprünglich hier aufbauten, hatten sich in eine andere Richtung entwickelt und das Schauspiel damals auf den „Jedermann" beschränkt, die Hersfelder Festspiele hatten noch nicht ihre heutige Bedeutung erlangt. Die enge Bindung zum Burgtheater gab daher Bregenz die Möglichkeit, die heutige Dreiteilung des Schauspiels, das sich über die gesamte Festspielzeit erstreckt, einzuleiten: große Klassiker in Spitzenbesetzung, das typisch österreichische Stück (Raimund, Nestroy, Grillparzer, Bahr u. a.) und das moderne Drama. Die Mitwirkung des Burgtheaters verpflichtete a priori zum großen Klassiker, in dem die unvergleichliche Sprachkultur dieses Institutes ihren Ausdruck findet. Als österreichische Festspiele war die Pflege jener Werke gegeben, die sogar im deutschsprachigen Ausland weniger bekannt sind, obwohl sie zum unvergänglichen Theater gehören. Für die Bregenzer Festspiele war diese Wahl um so begreiflicher, als viele dieser Werke der österreichischen Heiterkeit und Lebensfreude, also einer der Hauptaspekte der Bregenzer Festspiele, verbunden sind.

Besonders haben sich die Bregenzer Festspiele aber für das moderne Drama im internationalen Festspielsommer eingesetzt, vor allem für das deutschsprachige Drama. Seit 1956 werden die Festspiele stets mit einer Schauspieluraufführung eröffnet. Dabei hat sich die Bregenzer Festspielleitung nicht darauf beschränkt, in direktem Kontakt mit Autoren geeignete Stücke zu finden, sondern auch einen internationalen Schauspielwettbewerb ausgeschrieben, der zur Einsendung von 479 Werken aus 25 Ländern in 15 Sprachen führte. Das preisgekrönte Stück — „Der große Verzicht" von Reinhold Schneider mit Ewald Balser in der Hauptrolle — wurde 1958 uraufgeführt, eines der ausgezeichneten Werke — „Das Schweigen" von Brandstätter — ist eines der meistaufgeführten Stücke der letzten Jahre. Die Forderung nach Festlichkeit, die bei Festspielaufführungen selbstverständlich ist, steht hier allerdings in einem gewissen Gegensatz zur Theaterwirksamkeit, wie gerade die herangezogenen Beispiele zeigen. Die Werkwahl unterscheidet sich daher hier oft grundsätzlich von jener eines normalen Repertoiretheaters. Wie auf dem Schauspielsektor sind die Bregenzer Festspiele aber auch auf anderen Sektoren dem modernen Schaffen besonders aufgeschlossen, wie zahlreiche österreichische Erstaufführungen auf dem Gebiete des Balletts und des Konzertes zeigen.

Den Bregenzer Festspielen ist aber dazu noch eine Aufgabe gestellt, die bei den meisten anderen Festspielen wegfällt. Bregenz ist im Mittelpunkt eines weiten Raumes, dessen Bewohner ohne die Bregenzer Festspiele in ihrer überwiegenden Mehrzahl kaum jemals Gelegenheit hätten, geschlossenen Darbietungen von erstrangigen künstlerischen Kräften beizuwohnen. Zwischen Salzburg, München, Stuttgart, Zürich und Mailand bestehen keine entsprechenden Theater oder Orchester, erlebt das Publikum ausschließlich Aufführungen kleinerer Ensembles oder sogenannte Wander-Stargastspiele oft uneinheitlichen Niveaus. Hier eine verantwortungsbewußte künstlerische Betreuung mit für diesen Raum einmaligen Aufführungen durchzuführen, dem Vorarlberger beispielsweise als Inländer die Spitzenkräfte seiner österreichischen Staatstheater näherzubringen, ist zusätzlich

zu dem grundsätzlichen Festspielgedanken eine wesentliche Aufgabe der Bregenzer Festspiele. Hierher gehören u. a. vor allem auch die großen Orchesterkonzerte der Wiener Symphoniker, die Kammermusik- und Liederabende. Einmaligkeit und Festlichkeit, die Spiel auf dem See und Schauspiel vor allem absolut verkörpern sollen, sind damit auf vielen anderen Gebieten der Kunst im Programm der Bregenzer Festspiele relativ zu dem Raum, in den sie gestellt sind, gegeben.

Jungen Festspielen mit relativ geringen Zuschüssen — die Bregenzer Festspiele mußten in den 15 Jahren ihres Bestehens durchschnittlich über 78 Prozent ihrer Ausgaben selbst hereinspielen, also mit den Eigeneinnahmen decken — wird es oft nicht leicht gemacht, ihre Ideen kompromißlos durchzustehen. Es kommt aber auf die Wahrung der großen Linie an. Für die Bregenzer Festspiele darf meiner Ansicht nach hier nicht nur der eigene Festspielgedanke herausgestellt werden, sondern auch die Entwicklung einer vollständig neuen Aufführungsform im internationalen Theaterleben.

KLASSISCHE FESTSPIELE IN GRIECHENLAND

Von Angelos Terzakes (Athen)

Das Nationaltheater von Griechenland wurde im Jahre 1900 aus einer Spende des Königs Georg I. und reicher, in Ägypten ansässiger Griechen gegründet. Unter dem Namen „Königliches Theater" hat es am 24. November 1901 seine Aufführungen begonnen. Der damalige Direktor war Angelos Vlachos und der Regisseur Thomas Oekonomou.

Diese erste Periode seines Daseins erstreckte sich über sieben Jahre. Im Jahre 1908 schloß es seine Türen, um sie nur im Jahre 1930 wieder zu öffnen. Das Gebäude wurde wieder instand gesetzt und die Bühne mit allen technischen Hilfsmitteln ausgestattet, die zu einer neuzeitlichen Bühne gehören. Die Organisation des Theaters und seine Oberaufsicht wurden vom Staat übernommen. Der erste Direktor der zweiten Periode war der Dichter Johannes Gryparis und der erste Regisseur Photos Politis. Es wirkten ferner die bekanntesten Namen des griechischen Theaters mit. Am 19. März 1932 hat das Königliche Theater unter dem Namen „Nationaltheater" seine Vorstellungen begonnen, und zwar mit einem Werk der klassischen und einem der neugriechischen Literatur: dem „Agamemnon" des Äschylos und dem „Göttlichen Traum" von Greg. Xenopoulos.

Seit diesem Datum bis zum heutigen Tage hat das Nationaltheater ohne Unterbrechung Vorstellungen gegeben. Es führt klassische Werke aller Zeiten und Länder auf, ferner neuere, welche die Merkmale der wahren Kunst tragen. Außer den regelmäßigen Vorstellungen auf der Winterbühne der St.-Konstantin-Straße, organisiert das Nationaltheater das Festival von Epidauros und im Herbst die Periode Attischer Komödie, während welcher eine Anzahl von Aufführungen im Odeon des Herodes Atticus gegeben wird. Ferner unternimmt es Tourneen und gibt Aufführungen in Thessaloniki — wo es über eine eigene Bühne verfügt — und in Städten des Auslandes, wo größere griechische Kolonien ansässig sind. Im allgemeinen beteiligt sich das Nationaltheater an jeder kulturellen Bewegung des Landes, welche mit der dramatischen Kunst zusammenhängt. Ferner haben die Tourneen im Auslande (England und Deutschland im Jahre 1939, Zypern und Ägypten im Jahre 1947, Vereinigte Staaten im Jahre 1952, Deutschland, Italien, Frankreich, Jugoslawien im Jahre 1955 und Frankreich im Jahre 1958) einen Erfolg davongetragen, der von internationaler Anerkennung zeugte.

Seit seinen ersten Schritten hat das Nationaltheater seine ganze Aufmerksamkeit dem Thema der Wiederbelebung des klassischen Dramas gewidmet. Auf diesem Gebiet, wo das Nationaltheater von 1935 bis 1954 die sehr wertvolle und

erfolgreiche Mithilfe von Dimitri Rondiris erfuhr, war vieles unklar und problematisch. Das sich bietende Problem war zweifach und konnte wie folgt formuliert werden:

1. Ist das klassische Drama — ganz abgesehen von seinem hohen literarischen Wert — etwas, das ausschließlich seiner Zeit angehörte oder hat es Möglichkeiten bis auf unsere Zeit zu wirken?

2. Welche wäre die beste Methode, um das altgriechische Drama unserer Zeit zugänglich zu machen? Die Wiedergabe des Dramas in Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten der Zeit seiner Entstehung, also die Wiederbelebung auf „archäologischer" Grundlage, oder wäre vielmehr seine Anpassung an die heutige Gefühlswelt angebracht, so daß die entstandene Zeitspanne in einer sich selbst genügenden und befriedigenden Weise überbrückt wird?

Nach vielem Grübeln und auf Grund der Erfahrung der ersten Aufführungen ergab sich eine Lösung, die schließlich angenommen wurde und wie folgt zusammengefaßt werden kann: Die historische Wiedergabe muß auf jeden Fall ausgeschlossen werden. Die klassische Tragödie ist ein lebendiges Wesen, das nicht nur der historischen Vergangenheit des griechischen Volkes angehört, sondern unmittelbar mit seinem Leben, seit damals bis jetzt verbunden ist. Demzufolge wäre die Wiedergabe auf archäologischer Basis — auch wenn sie erreichbar wäre, was fraglich ist — von zweifelhaftem Erfolg, da sie entweder überflüssig oder — was noch schlimmer wäre — eventuell ein gegenteiliges Resultat als das erstrebte herbeiführen könnte. Es ist nicht denkbar, einem heutigen Publikum eine Tragödie vorzuführen, die für ein altgriechisches Publikum inszeniert wurde. Im Gegenteil müssen diejenigen Elemente herausgesucht werden, die sein Lebensgeheimnis bilden und ganz unabhängig von äußeren Formen eine eigene Lebensfähigkeit besitzen. Nur diese Elemente können den heutigen Menschen noch bewegen und ihm dieselben heiligen Schauder einflößen, die der altgriechische Zuschauer auf den Stufen des Dionysos-Theaters empfunden hat. Die ewigen Wahrheiten, die im altgriechischen Text enthalten sind, werden von jeder Äußerlichkeit befreit und finden auf diese Weise ungehemmt den Weg zum Herzen der Menschen und zum Bewußtsein des ewig Menschlichen.

Nach Festlegung dieses Prinzips mußten die Mittel gefunden werden, um den altgriechischen Text zu bewerten. Es ist historisch bekannt, daß der antike Chor sowohl tanzte wie sang. Zur Zeit des Höhepunktes der Tragödie vertrat der Chor das lyrische Element, während der dramatische Teil und die Dialoge vom Dichter den Schauspielern (Hypokritai) anvertraut wurden. Ein gegenwärtiger tragischer Chor müßte deklamieren oder sogar singen, ohne jedoch den Text und den dichterischen Inhalt des Chorteiles zu opfern. Es wurde die feste Überzeugung gewonnen, daß die Bewegungen des Chors von den gefühlsmäßigen Gegebenheiten der Handlung diktiert werden müssen und nicht künstlich zusammengestellt auf Grund von Museumsdarstellungen, die notgedrungen zusammenhanglos und schematisch sein werden. Es müssen viel Lösungen je nach dem Stil und der Art der aufzuführenden Tragödie versucht werden. Diese Versuche sind ein Element des Fortschrittes, das dem Ziele eines ästhetischeren Resultats näherführt.

Eine Folge dieser Interpretationsmethode, die keinesfalls eine starre Norm darstellen soll, ist die Wiederherstellung des tragischen Elementes in seinen wesentlichsten Bestandteilen. Der rituelle Charakter des altgriechischen Dramas wird beibehalten, da übrigens anerkannt wird, daß der religiöse Charakter des altgriechischen Dramas eine organische Folge seiner dichterischen Einstellung und keinesfalls ein Zufallssymptom ist.

Parallel zu den Versuchen der Wiederbelebung der attischen Tragödie, hat das Nationaltheater seit dem Sommer 1956 auch versucht, die attische Komödie wieder ins Leben zu rufen. Die Probleme, die sich dabei boten, waren ganz verschieden und in mancher Hinsicht komplizierter. Die altgriechische Komödie ist eine Schöpfung, die sich in enger Verbundenheit mit ihrem Zeitalter befindet. Sowohl im Wesen wie in ihren innersten Merkmalen unterscheidet sie sich deutlich von der neueren Komödie. Es werden häufig Anspielungen auf zeitgenössische Begebenheiten und Personen gemacht und dem aktuellen Element wird eine Rolle eingeräumt, die Ähnlichkeit mit der politischen Satire des neuzeitlichen Revuetheaters hat. Unter all diesen Bestandteilen muß der komische Kern herausgesucht werden, muß von den zeitlichen Gebundenheiten befreit und in einer Weise hervorgehoben werden, so daß er auch jetzt Anklang bei den heutigen Zuschauern findet.

Die Dramen, welche die Tendenzen des Nationaltheaters auf diesem Sektor besonders zum Ausdruck bringen, sind die „Ekklesiazusen", „Lysistrata" und die „Thesmophoriazusen" des Aristophanes und zuletzt die „Frösche", alles unter der Regie von Alexis Solomos.

Es wurde ferner zum erstenmal versucht, ein satirisches Drama in einem Freilichttheater aufzuführen. Es handelt sich um den „Kyklops" des Euripides. Der Regisseur dieser Aufführung war wieder Alexis Solomos.

Auf dem Sektor der Tragödie hat Alexis Minotis durch die Inszenierung des „König Ödipus", der „Hekabe", der „Medea, „Antigone" und „Ödipus auf Kolonos" einen nennenswerten Beitrag geleistet. Auf diese Weise wird sowohl das Versuchsfeld erweitert wie der Bestand des Nationaltheaters auf dem Gebiet des altgriechischen Dramas bereichert. Es müssen dabei noch „Iphigenia in Aulis" und „Iphigenia in Tauris" unter der Regie von Kostis Michailidis erwähnt werden.

Im März 1958 wurde das Nationaltheater formell eingeladen, das Internationale Festival in Paris zu eröffnen. Dieses Auftreten auf internationalem Niveau wurde mit ausgesprochener Anerkennung begrüßt. Die ausländische Pressekritik hat den persönlichen Stempel des griechischen Nationaltheaters besonders hervorgehoben und die Lösungen der Probleme des altgriechischen Dramas mit Interesse anerkannt. Der beste Beweis übrigens für den Anklang, den die Bestrebungen des Nationaltheaters im Inland und unter den Touristen gefunden haben, ist die Tatsache, daß in Griechenland viele Tausende von Zuschauern mit stets wachsender Bewegung den Aufführungen beiwohnen, die jährlich entweder im alten Theater von Epidauros oder im Odeon des Herodes Atticus veranstaltet werden.

(Aus „EPIDAUROS 1959")

EIN NEUER WEG ZU SHAKESPEARE

Von Peter Hall (Stratford)

In ungefähr einem Monat übernehme ich die Direktion des Shakespeare Memorial Theaters in Stratford=on=Avon. Man hat mich gebeten, über meine Pläne zu schreiben. Das ist verlockend, aber es ist auch ein Risiko, denn eine der Grundregeln des Theaters lautet:

„Laß die Welt nie deine Absichten wissen, oder du kannst sicher sein, daß man dir vorwirft, sie nicht durchgeführt zu haben."

Da ich aber für das Theater dieses Pro und Kontra von ganzem Herzen bejahe (vorausgesetzt, daß es das Publikum nicht dazu treibt, daheim zu bleiben), nehme ich dieses Risiko mit Freuden auf mich.

Mein Erbe in Stratford ist ein außergewöhnliches. Das Shakespeare Memorial Theater hat uns unter der Leitung der Direktoren Sir Barry Jackson, Anthony Quayle und Glen Byam Shaw zwölf Jahre lang große schauspielerische Leistungen und hervorragende Inszenierungen geschenkt, und ich bin sicher — wenn die Zeit einmal die notwendige Distanz geschaffen hat — diese Erfolge werden in der Geschichte des klassischen englischen Theaters eine der bedeutendsten Epochen ausmachen.

Große Talente haben sich zur höchsten Blüte entfaltet und neue Begabungen haben sich entwickelt. Wie Peter Brook vor kurzem betont hat, war Stratford sehr oft ein Zentrum echten Experimentierens — überraschend sicher für alle jene, die in den modernen Bestrebungen Stratfords nur sorgfältig ausgeklügelte Pläne zur Befriedigung der Sensationslust bei den Touristen gesehen haben.

Würde ich ein Theater auf dem Kontinent übernehmen, so wäre dieses Erbe faßbarer. Eine Anzahl führender Schauspieler würde dem Theater angehören, ebenso ein mehr oder weniger ständiges Ensemble, eine Reihe berühmter Inszenierungen stünde noch im Repertoire: all das ergäbe einen Stil, selbst wenn dieser Stil mich zum Widerspruch reizen würde.

In Stratford dagegen verschwinden die Inszenierungen normalerweise am Ende der Spielzeit und das Ensemble löst sich auf. Mein Erbe sind Schemen und Legenden. Brecht in Berlin, Wagner in Bayreuth und Molière an der Comédie: sie sind uns feststehende und spezifische Begriffe. Nur ein einziges Mal — in der glänzenden „Historien"=Saison 1951 — bildeten Leitung und schauspielerische Leistung eine Einheit und machten Shakespeare in Stratford zu einer klar umrissenen Vorstellung.

Wir Engländer lieben das Zufällige, das Improvisierte und Amateurhafte, und das ist auch der Grund, warum wir ständigen Theatern, wie dem Abbey Theater, dem Moskauer und dem Berliner Ensemble-Theater, etwas mißtrauisch gegenüberstehen. Sie haben für uns den Geruch von „Kunst", von „Kultur" und anderen ernsthaften, unenglischen Ausdrucksformen, so wie das Nationaltheater auch. Dennoch glaube ich, daß Shakespeare einen Stil und eine Tradition braucht, mehr als jeder andere Dichter, der heute gespielt wird.

Nur in einem festen Ensemble können die notwendigen Gegenmaßnahmen den in der Gegenwart üblichen Methoden gegenüber entwickelt werden. Auf Shakespeare kann man sie nicht anwenden. Man bringt den jungen Schauspielern bei, „natürlich" zu sein und an Hand einer gegebenen Situation oder einer Gestalt Gefühle zu improvisieren — eine Methode, die man auf weniger bedeutende Prosastücke anwenden kann, die jedoch in einer Atmosphäre, die keineswegs „natürlich" ist, sondern im hohen Grad künstlich und literarisch, nur verwirrend wirkt. Sie entdecken dann zu ihrem Schrecken, daß sie im Blankvers sprechen müssen, und das Resultat ist: sie spielen Shakespeare wie eine Opernsängerin, die eine echte „Tosca" auf die Bühne stellt und dabei das Musikalische souverän hintanstellt.

Dagegen kann ein Direktor in einer normalen Probenzeit nichts tun. Es wäre so, als stellte man an Frederick Ashton das Ansinnen, ein Ballett mit einer Anzahl schöner und zweifellos begabter junger Damen zu inszenieren, die nur zwei Tanzstunden genommen haben.

Es fiele den jungen Schauspielern leichter, Shakespeare zu spielen, wenn es in England eine richtige Tradition der Versdeklamation gäbe; aber der einzig übliche Stil produziert ein lautes und gefühlsreduzierendes Gedröhne — gerade so, als säße Mr. Pooter rezitierend in seinem Bad. Das ist der allgemein akzeptierte Shakespeare-Lärm und selbst wenn weder Schauspieler noch Zuhörer den Text verstehen können, ist die Wirkung erquickend und offensichtlich zufriedenstellend.

Unsere großen Schauspieler wachsen über diese Tradition hinaus und die jungen wehren sich dagegen. Berechtigterweise glauben sie, daß — selbst wenn es falsch sein sollte, diese Tradition über Bord zu werfen und den Weg zu ändern — dies noch besser sei, als sie mit der Entschuldigung „Prä-Raphaelitischer Versrezitation" zu verwenden. Wir brauchen neue Maßstäbe, mehr Intellekt und weniger Gefühl, wenn wir Shakespeare sprechen. Nur die Erziehung innerhalb eines Ensembles kann sich damit beschäftigen: es ist das größte Problem für die Shakespeare-Inszenierung in der Gegenwart.

Auch Inszenierung und Bühnenbild für Shakespeare stammen im allgemeinen noch aus der viktorianischen Zeit. Die Regisseure verwenden entweder Berge realistischer Dekoration oder aber selbstbewußt und modern die leere, hölzerne „elisabethanische" Bühne — obwohl diese, meiner Ansicht nach, alles eher als elisabethanisch ist. Für mich gehört das unwiderruflich in die Zeit der „Tea-

Shoppes" und der englischen Volkslied-Renaissance. Den damaligen Schauspielern, die für „die italienischen Maler" genau so viel Geld ausgaben wie für das Haus selbst, wäre so viel nüchterne Schlichtheit sicherlich verhaßt gewesen. Nein! Ich liebe die Dekoration bei Shakespeare, selbst bewegliche Dekoration, vorausgesetzt, daß ihre Verwendung die schwebenden Rhythmen des Spiels nicht stört. Da jedoch das moderne Publikum mehr visuell als akustisch eingestellt ist, besteht die Gefahr, daß die Bühnenbildner die Aufmerksamkeit vom Wort allzu leicht ablenken.

Klug ausgewählte visuelle Effekte aber können das Wort unterstützen, doch sie müssen immer an zweiter Stelle stehen. Das ist der Grund, warum ich die Bühne in Stratford für die nächste Spielzeit neu entworfen habe: es ist ein Versuch, den sprechenden Schauspieler zum Mittelpunkt zu machen.

Schließlich würde eine Ensemble-Tradition auch die feste Grundlage schaffen, auf der man die Stücke neu interpretieren kann. Shakespeare, wie ihn die Theaterleute sehen, ist leider gut 50 Jahre hinter der literarischen Kritik zurückgeblieben. Junge Liebe, zum Beispiel, ist in der Komödie schmerzlich und pathetisch, dennoch sehr, sehr lustig. Und trotzdem werden die Komödien konsequent als sentimentale Romanzen aufgeführt, dazu kommen noch störend die interpretierenden Clowns. Den Stücken fehlt dann die Einheit, weil man vergessen hat, daß eine Komödie vom innersten Kern her komisch sein muß.

Shakespeares derbe Späße, sein Witz und vor allen Dingen sein Zynismus: auch sie werden sentimentalisiert. Ich glaube nicht, daß der ehrwürdige Dr. Bowdler sie noch entdecken würde. Wir sollten den Renaissancegeist nur verstehen und er könnte und würde unsere Zeit sehr modern ansprechen, aber nicht dann, wenn er durch eine viktorianische Bühnentradition abgeschwächt wird.

Dies also sind meine Pläne: Ich hoffe, einen spezifischen Stratford-Stil zu schaffen und in diesem Stil die Stücke neu zu interpretieren. Um dies zu erreichen, werde ich ein Ensemble brauchen, das nicht ständig wechselt. Und ich werde jedem Schauspieler viel freie Zeit zugestehen, so daß er sich den Freuden von Film und Fernsehen hingeben kann.

Schließlich möchte ich auch ein zweites Theater haben, und das in London. Ein Schauspieler braucht die Arbeit an anderen Klassikern und modernen Stücken, wenn er sich richtig entwickeln soll; denn nichts als Shakespeare zu spielen, würde Shakespeare nur schaden. Ich möchte ein bewegliches Ensemble haben, das alles spielen kann.

Und was am wichtigsten ist: Ich brauche bei all diesen Bemühungen die Hilfe des Publikums; aber das ist meine Sache.

Meine Pläne sind sehr ehrgeizig und das nächste Jahr ist nur der Anfang. Ich weiß, daß ich viel Mißbilligung ernten werde und vielleicht auch ein bißchen Lob. Das einzige, was dem Theater wirklich schadet, ist, wenn man es ignoriert, und so erhoffe ich im schlimmsten Fall heftige Polemik.

(Aus „The Sunday Times" vom 22. 11. 1959. Übertragen von Margarethe Riedl, Wien.)

BAYREUTH EINST UND HEUTE

Über den Stilwandel der Bayreuther Inszenierungen

Von Joachim Bergfeld (Bayreuth)

Mit Tafel VI—VIII

Die Geschichte der Bayreuther Festspiele ist noch nicht geschrieben worden. Vielleicht liegt in diesem Umstand mit ein Grund dafür, daß über das Einst und Heute dieser ältesten neuzeitlichen Festspiele vielfach irrtümliche Vorstellungen herrschen. Man begegnet jedenfalls häufig der Meinung, Bayreuth habe bis zum zweiten Weltkrieg seine Hauptaufgabe stets in der Wahrung einer „werktreuen", schließlich aber verstaubten Tradition gesehen und die Wagner-Enkel Wieland und Wolfgang hätten dann im Jahre 1951 mit dem Wiederbeginn der Festspiele deren altgewohnten Charakter mit einem Male und ganz aus sich heraus in sein hypermodernes Gegenteil verwandelt.

Das eine ist so falsch, oder richtiger gesagt so ungenau wie das andere. Gewiß bedeuteten die Aufführungen des Jahres 1951 und mehr noch die der folgenden Jahre eine Abkehr von früheren Bayreuther Formen der Inszenierung, das war aber keineswegs neu in der Geschichte Bayreuths, wenn sich auch die vorausgegangenen Wandlungen allmählicher und nicht mit der gleichen Kompromißlosigkeit vollzogen haben. Ebenso wenig „neu" waren an sich, soweit es das Bühnenbild betrifft, die Gestaltungsprinzipien, die seit 1951 in Bayreuth zur Anwendung gelangten[1]). Diese Prinzipien der Bühnenbildgestaltung leiten sich unmittelbar aus den Erkenntnissen her, die vor mehr als einem halben Jahrhundert von Adolphe Appia (und Edward Gordon Craig) dargelegt worden sind und die dann im ersten Drittel unseres Jahrhunderts ihre jeweils individuelle praktische Ausprägung, mehr oder weniger radikal, außerhalb Bayreuths in den Wagner-Szenarien Hans Wildermanns, Ludwig Sieverts, Emil Pirchans, Oskar Strnads und anderer, auch Alfred Rollers und Leo Pasettis gefunden haben.

Bayreuth knüpfte also 1951 an eine keineswegs junge und durchaus gewachsene Entwicklung an, die allerdings in Deutschland und auch in Österreich eine gewaltsame Unterbrechung durch die reaktionäre Kulturpolitik der zwölf Jahre von 1933 bis 1944 erfahren hatte, so daß ihr Wesen dem lebendigen Bewußtsein

[1]) Die Ausführungen über das Bayreuth der Gegenwart beziehen sich vornehmlich auf die Arbeit Wieland Wagners, der seit 1951 alle Wagnerschen Werke in Bayreuth inszeniert hat, während die entscheidende Inszenierung Wolfgang Wagners (nach Lohengrin, Holländer und Tristan) mit der Ring-Tetralogie bei den Festspielen des Sommers 1960 erst bevorsteht.

bei Normalisierung der Verhältnisse zunächst beträchtlich ferngerückt war. Davon konnte aber bei der Wiedereröffnung der Festspiele im Jahre 1951 nicht mehr gesprochen werden, nachdem andere Bühnen bereits wieder fünf Jahre für die freie Entfaltung des schöpferischen Geistes in der Inszenierung hatten nutzen können. Daß damals die Bayreuther Vorgänge dennoch ein so leidenschaftliches Für und Wider auslösten, lag daher weniger an der Sache selbst als vielmehr an einer — besonders von den „Altbayreuthern" vertretenen — irrtümlichen Qualifikation Bayreuths im Sinne einer musealen Institution zur Konservierung des vermeintlichen „Meisterwillens" in der szenischen Wiedergabe. Es war eine berechtigte und notwendige Tat der Wagner-Enkel, dieser Auffassung für die Zukunft den Boden entzogen zu haben, denn was als der „authentische Bayreuther Stil" angesehen wurde, war in Wirklichkeit nichts anderes als eine Fiktion.

Richard Wagner hat zwei Bayreuther Inszenierungen als Regisseur selbst geleitet: den Ring 1876 und Parsifal 1882. Hinsichtlich des „Ring" wissen wir, daß er mit der zustande gekommenen szenischen Wiedergabe durchaus nicht zufrieden war. Durch seinen Mitarbeiter Richard Fricke ist uns sein Ausspruch überliefert: „Nächstes Jahr machen wir alles anders." Fricke berichtet ferner: „Wagner fühlte, wie anders sein Werk noch in Szene gesetzt werden kann, er fühlte heraus, was alles zu verbannen und zu verwerfen ist[2])." Wagner beabsichtigte also Änderungen seiner eigenen ursprünglichen szenischen Angaben. Auch die Inszenierung des Parsifal, die zu seiner Zufriedenheit ausgefallen war, hatte er sich ursprünglich doch anders gedacht, da er Arnold Böcklin als Bühnenbildner zu gewinnen trachtete. Wäre das gelungen, so würde der Stil der bis 1933 beibehaltenen Inszenierung eine zweifellos wesentlich andere Prägung erfahren haben. Wagner war sich ferner bewußt, daß er manche seiner szenischen Visionen entweder überhaupt nicht oder wenigstens unter den Gegebenheiten seiner Zeit nicht verwirklichen konnte. So stimmte er nach seines Biographen Glasenapp Mitteilung z. B. Joukowskys Entwurf des Kundry-Kostüms zwar zu, meinte aber: „Eigentlich müßte sie wie eine tizianische Venus in nackter Schönheit daliegen. Da dies nicht möglich ist, muß es durch Pracht ersetzt werden[3])." Ein solches Surrogat jedoch mußte naturgemäß zeitbedingt sein.

Es ist also festzuhalten, daß es eine authentische Bayreuther Inszenierung nach Wagners wirklichem Willen nicht gegeben hat. Aber selbst wenn das der Fall gewesen wäre, so hätte diese Inszenierung nicht unverändert fortbestehen können, denn Theaterspielen ist immer eine Kunst der Gegenwart. Das hat sich zum Glück in der weiteren Bayreuther Entwicklung stets manifestiert, sonst wäre Bayreuth längst vergangen, so wie die Meininger Theatertradition mit ihrem Schöpfer, dem Herzog Georg, versunken ist. In Bayreuth aber fügte es ein günstiges Schicksal, daß immer Erben zur Stelle waren[4]), die alle Voraussetzungen

---

[2]) Richard Fricke, Bayreuth vor dreißig Jahren, Dresden 1906, S. 142 f.
[3]) C. Fr. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, Bd. VI, Leipzig 1911, S. 422.
[4]) Die Bayreuther Festspiele sind seit Anbeginn bis zum heutigen Tage ein Privatunternehmen der Familie Wagner.

erfüllten, um das Festspielwerk jeweils erneuern und damit fortführen zu können. Das waren: nach Wagners Tod ab 1886 zunächst Cosima, seit 1908 dann der Sohn Siegfried, nach dessen Tod 1930 seine Witwe Winifred (mit ihren künstlerischen Mitarbeitern Tietjen und Preetorius) und seit 1951 die Wagner-Enkel Wieland und Wolfgang.

Von Cosima wird vielfach gesagt, sie habe ein künstlerisches Weiterschreiten in Bayreuth gehemmt und der Stil ihrer Aufführungen sei in Wirklichkeit nicht, wie sie zu behaupten pflegte, der Stil Wagners, sondern ihr eigener gewesen. Darin liegt Wahres und Falsches. Zweifellos waren ihre Inszenierungen das Produkt ihres eigenen künstlerischen Willens, aber sie war ehrlich überzeugt, daß sie alles im Sinne Wagners „richtig" machte. Sie bemühte sich z. B. auch, Mitteilungen über szenische Details früherer Aufführungen zu erhalten, die Wagner geleitet, sie selbst aber nicht gesehen hatte. Das alles berechtigte sie jedoch nicht dazu, den apodiktischen Anspruch zu erheben: „So hat es der Meister gewollt und so ist es für alle Zeiten richtig." Bei der Strahlkraft ihrer Persönlichkeit wurde das geglaubt und weitergetragen. Die Folge war, daß sich die Wagner-Interpretation, nicht nur in Bayreuth, sondern überhaupt, in gewisse Fesseln gelegt sah, die sich trotz mancher energischen Befreiungsversuche, im Ganzen gesehen, durch Jahrzehnte hin als haltbar erwiesen und die letzten Endes sogar das Werk selbst in Mitleidenschaft zu ziehen vermochten. Denn manche Aversion gegen Wagner geht auf das Konto des „Bayreuther Stils" Cosimas.

Andererseits aber begann mit dieser selben Persönlichkeit der Bayreuther Darstellungswandel, der sich dann bis in die Gegenwart fortsetzte und der eine allmähliche aber permanente Abkehr vom Naturalismus bedeutet. Wagner selbst war, trotz mancher vorausschauenden Erkenntnisse, durchaus im Naturalismus befangen. Die um 24 Jahre jüngere Cosima aber gehörte bereits der nächsten Generation an, was sich im Profil ihrer Geistigkeit naturgemäß abzeichnete. Nur so ist es zu verstehen, daß sie bereits Schritte vom Naturalismus weg getan hat. Der Maler Hans Thoma schrieb 1896: „Die dramatische Kunst muß in Bayreuth lernen; dort sind die Anfänge zur Überwindung des Naturalismus gemacht." Im gleichen Jahre sprach Romain Rolland davon, daß in Bayreuth „alle Schauspieler lebende Bilder spielen und Statuen aus sich machen"; die Schuld an dieser unrealistischen Darstellung, an diesen „erstarrten Gebärden" gab er dem „neugriechischen Geschmack Frau Wagners"[5]).

Das sind unübersehbare Zeugnisse, denen noch manche andere zur Seite stehen, z. B. diejenigen der Sängerinnen Rosa Sucher und Lilli Lehmann. Die eine lobt, daß man von Cosima „Sparsamkeit der Gesten" lernen konnte, die andere beklagt, daß Cosima ihre Künstler zum „Ausdruck seelenloser Holzpuppen" verdammte. Wir heute erkennen aus all dem aber, daß Cosima Wagner ein für ihre Zeit äußerst modernes Empfinden an den Tag legte, das seinen deutlichsten Ausdruck in der mutigen Verpflichtung der Avantgardistin

---

[5]) Romain Rolland, Vier Tage in Bayreuth, 1896; aus dem noch unveröffentlichten Nachlaß, deutsch in „Sinn und Form", Berlin 1955, Heft I, S. 51 f.

des künstlerischen Tanzes Isadora Duncan für das Tannhäuser-Bacchanal 1904 gefunden hat. Leider jedoch hinderte sie ihre Herrschsucht daran, auch neue Gedanken anderer aufzunehmen, sonst hätten die Ideen Appias vielleicht schon 1896 in Bayreuth fruchtbar werden können. Als sich aber H. St. Chamberlain damals bei ihr für Appia einsetzte, antwortete sie: „Appia scheint nicht zu wissen, daß 76 der Ring hier aufgeführt wurde, folglich in Bezug auf Dekorationen und Regie nichts mehr zu erfinden ist[6])."

Erst als Siebzigjährige gab Cosima die Leitung der Festspiele in die Hand ihres Sohnes Siegfried, der sich bald als begabter Szeniker und Regisseur erwies. Er begann damit, in allmählichem Austausch an die Stelle der gemalten Prospekte das Raumbild zu setzen, und er war seit 1910 einer der ersten und der bedeutendsten Initiatoren dieser Neuerung. Sie gab auch der Regie neue Möglichkeiten. Wie Siegfried Wagner sie nutzte, das hat er 1909 in einer Ansprache an die Mitwirkenden selbst dahingehend ausgesprochen, er erstrebe „eine Polyphonie der Darstellung auf der Bühne, eine Vielbewegung".

Siegfried Wagner ging zunächst schrittweise und bedachtsam vor, wie es seinem zurückhaltenden Wesen entsprach. Als aber nach dem Zusammenbruch der alten Welt mit dem Kriegsende 1918 neue Horizonte heraufgekommen waren, unternahm er es, ab 1924 den Bayreuther Inszenierungsstil von Grund auf zu ändern. Was dann bis zu seinem frühen Tode 1930 fertig in Erscheinung trat, das hatte sich vollständig gewandelt. Dieser Stil Siegfried Wagners unterschied sich von dem der Zeit Cosimas nicht weniger als der Stil Max Reinhardts von dem der Meininger. Schon 1912 hat Hermann Bahr auf die korrespondierenden Züge bei Siegfried Wagner und Max Reinhardt hingewiesen; er sah sie in der Bühnenfreudigkeit, in dem Bestreben, das Theater seine sämtlichen Künste spielen zu lassen, im Reichtum an szenischen Einfällen, dem technischen Können und dem Mut zum Experiment[7]).

Was Hermann Bahr als Mut zum Experiment bezeichnete, das verdammten andere zur gleichen Zeit als „mangelnde Werktreue, Verstöße gegen Wagners Vorschriften, Eigenmächtigkeiten". Es waren dieselben Vorwürfe, wie sie auch wieder seit 1951 gegen Bayreuth erhoben wurden. Besonders verübelt wurde Siegfried Wagner 1924 seine Neugestaltung des 2. Parsifal-Aktes. Der Komponist Friedrich Klose rief pathetisch aus: „Bayreuth versteht sich zu Konzessionen an den seelenlosen Zeitgeschmack. Dess' muß ich Klage erheben[8])." Auch Hans Pfitzner wetterte damals gegen Bayreuths „schwankende Halb-Zugeständnisse an die Unarten der Zeit" und verurteilte besonders den „Scheinwerfer-Unfug"[9]), in dem Klose sogar eine „gottsträfliche Verirrung" sah.

Es ist nach all dem festzuhalten: Siegfried Wagner zeigt dem Historiker, so wie

---

[6]) Cosima Wagner und H. St. Chamberlain im Briefwechsel 1888—1908, Leipzig 1934, Reclam, S. 464.

[7]) Hermann Bahr, Bayreuther Festspiele 1912, in Berliner Tageblatt, 5. 8. 1912.

[8]) Friedrich Klose, Bayreuth, Eindrücke und Erlebnisse; Regensburg, 1929, Bosse; S. 6.

[9]) Hans Pfitzner, Werk und Wiedergabe, Augsburg 1929, Filser; S. 315 und 324.

vor ihm schon Cosima, das Profil eines für seine Zeit durchaus modern empfindenden Künstlers, der auch den Mut hatte, seine Ideen durchzusetzen, wenn er sie als richtig und den Werken dienlich erkannt hatte, und der dafür bereit war, den Vorwurf auf sich zu nehmen, daß er sich am Geist und Willen Wagners versündige. Es ging ihm einzig um die beste sinngemäße szenische Deutung und um die Abkehr von der unkünstlerischen naturalistischen Szene bzw. vom Überwiegen des Bildhaften. Schon 1911 hatte er in einem Wiener Interview erklärt: „Ausstattungskünste dürfen zum Schaden des Werkes nicht vorherrschend in den Vordergrund gestellt werden. Man kommt ja ins Theater nicht, um schöne Dekorationen zu sehen, sondern etwa den Tristan[10])." Und kurz vor seinem Tode noch bekannte er, daß es zu seiner Aufgabe gehöre, Szenerie, Beleuchtung, Kostüme usw., also das optische Erscheinungsbild seiner Aufführungen immer dem modernen Empfinden entsprechend zu gestalten[11]).

Als Siegfried Wagner 1930 mit 60 Jahren gestorben war, mußte seine damals erst 33jährige Witwe die Verantwortung für die weitere Gestaltung der Festspiele übernehmen. Winifred Wagner aber zeichnete sich nicht nur durch Organisationsfähigkeit, sondern als Engländerin auch durch das nüchterne Denken und die fortschrittliche Gesinnung ihres Volkes aus. Sie war bereit, jeden frischen Wind in das Festspielhaus hineinzulassen[12]). Die künstlerische Leitung übertrug sie 1933 Heinz Tietjen, dem Emil Preetorius als Bühnenbildner an die Seite trat[13]). Nun wurden bis 1944 abermals alle Werke, mit Ausnahme des Tannhäuser, völlig neu inszeniert, Parsifal und Meistersinger sogar zweimal. Auch diese Periode ist charakterisiert als Fortführung der Vereinfachung und Verdichtung der Szene im Sinne der weiteren Überwindung des Naturalismus, obwohl die damalige Kulturpolitik diese Entwicklung behinderte[14]). Jetzt begann sich vor allem die Erkenntnis durchzusetzen, daß die Bühne keinen ruhenden Raum darstellt, sondern den Raum für eine Handlung, und daß dieser Raum sein Wesen mit dem dramatischen Geschehen wandelt[15]).

Auch damals, besonders 1933, sind Bayreuth empörte Proteste der Traditionshüter über die abermaligen Neuerungen nicht erspart geblieben. Man bemängelte die „diffusen Lichtwirkungen", die in den Inszenierungen angestrebt wurden, sprach von „absichtlicher Fälschungsbeflissenheit" gegenüber den Forderungen Wagners, bezeichnete es als Herausforderung, daß Hunding und Hagen ihres

---

[10]) „Gespräch mit Siegfried Wagner", in Neues Wiener Journal, 20. 1. 1911.

[11]) In Zeitschrift „Die Musik", 1930, Mai.

[12]) Das hat sie 1951 ein zweites Mal bewiesen, als sie die Geschicke der Festspiele in die Hände ihrer Söhne Wieland und Wolfgang legte.

[13]) Auch Alfred Roller hat in diesem Zeitraum für Bayreuth als Bühnenbildner gearbeitet (Parsifal 1934), ebenso bereits Wieland Wagner (Parsifal 1937, Meistersinger 1943/44).

[14]) Noch wenig von jener Seite her beeinflußt waren die Inszenierungen des Jahres 1933, weshalb vornehmlich deren Betrachtung ein klares Bild der wirklichen künstlerischen Tendenzen dieser Periode ergibt.

[15]) Vgl. hierzu: Emil Preetorius, Vom Bühnenbild bei Richard Wagner, Haarlem 1938; Wagner — Bild und Vision, 3. Aufl., Godesberg 1949; Die moderne Kunst und die Wandlungen der Wirklichkeit, in Universitas, Stuttgart 1959, Heft 2.

Bartschmuckes beraubt wurden, und so weiter[16]). Vor allem stieß man sich an dem kubischen, nahezu kubistischen Walkürenfelsen des Jahres 1933, der — obwohl in der Gestaltung nicht ausgereift und darum für 1934 auch wieder fallengelassen — historisch gesehen dennoch einen Markstein in der Bayreuther Entwicklung bedeutet, und von dem der Schritt zur ersten Ring-Neuinszenierung des Jahres 1951 gar nicht so weit war, wie es damals erschien

Mit der Inszenierung des Parsifal dagegen, mit der zweiten Ring-Inszenierung 1952 und mit allem, was folgte, ging das Bayreuth der Gegenwart weit über den Tietjen-Preetorius-Stil hinaus, oder vielmehr weit hinter diesen zurück, weil wieder direkt bei Appia (und bei dessen radikaleren Nachfolgern der zwanziger Jahre) angeknüpft wurde. In erster Linie wesentlich ist jetzt die Aufhebung der Trennung von Bühnenbildgestaltung und Regie. Wolfgang sowohl als auch Wieland Wagner entsprechen damit einer Forderung E. G. Craigs aus dem Jahre 1905[17]). Diese Forderung gründet sich darauf, daß Bühnenbild und Regie gleicherweise nichts anderes sind als Funktionen des Dramas und daß beide Elemente sich gegenseitig bedingen. Hier liegt einer der Gründe für die Geschlossenheit und Überzeugungskraft der heutigen Konzeptionen, der sich auch ihre Gegner nicht entziehen können. An ihnen fehlt es heute so wenig wie zu den Zeiten Winifreds, Siegfrieds, Cosimas und auch Wagners selbst. Die Enkel haben aber während eines Jahrzehnts vermocht, die Kunstwelt davon zu überzeugen, daß der Bayreuther Gestaltwandel der Gegenwart eine Notwendigkeit war und daß sie die künstlerische Potenz besaßen, um diesen Wandel herbeizuführen.

Die bevorstehende Ring-Inszenierung Wolfang Wagners wird darüber entscheiden, ob der Charakter des heutigen Bayreuth so wie bisher homogen bleibt und ob der Zeitpunkt für die Einleitung einer weiteren Entwicklungsphase bereits gekommen ist. Ein Stillstand würde bei der Dynamik Wieland Wagners auch sonst nicht eintreten. Er hat seit 1951 an seinen Inszenierungen immer weiter gearbeitet, verändert, verbessert, manchen Versuch auch wieder verworfen. In diesem Umstand lag für den ständigen Besucher Bayreuths ein besonderer Reiz der neuen Inszenierungen. Er charakterisiert zugleich die Persönlichkeit Wieland Wagners als die eines Künstlers, der sich kein Dogma setzt und der deshalb auch nicht dogmatisch genommen werden will.

Die Gestaltung des Bühnenbildes im heutigen Bayreuth wird auf die einfachsten möglichen Formen beschränkt, z. B. auf die vom antiken Theater abgeleitete Scheibe, wie sie im Parsifal und im Ring zur Anwendung kam und die auch von anderen Bühnen in den letzten zehn Jahren bevorzugt wurde. Licht und Farbe aber entfalten dafür ein Leben und eine Bewegtheit, die optisch alles geben, was sich das Theater nur wünschen kann. Das Licht gestaltet jetzt als Lebendig-Bewegtes selbst den Raum und wird aktiv in der Dynamik des drama-

---

[16]) Auch Alfred Roller mußte sich wegen seiner Neuinszenierung des Parsifal 1934 den Vorwurf der Barbarei und des Vandalismus gefallen lassen.

[17]) Auch Siegfried Wagner ist schon Regisseur und Bühnenbildner in einer Person gewesen. Er hat aber für die Bühnenbildgestaltung noch Mitarbeiter herangezogen, denen Wesentliches zu tun verblieb (Friedrich Kranich d. J. und Kurt Söhnlein).

tischen Ablaufs[18]). Es erfüllt sich damit die moderne Forderung an die Inszenierung vom „Geschehen des Raumes"[19]). Schon aus diesem Grunde wäre es verfehlt, die heutigen Bayreuther Inszenierungen etwa unter dem Begriff „Oratorisches Theater" zu klassifizieren, obwohl auch von dorther Elemente assimiliert wurden. Die Aufführungen sind vielmehr durchaus dramatisches Theater und was vorgeführt wird, ist niemals nur Bild, sondern stets Aktion.

Ganz deutlich wird das an der Regiearbeit im engeren Sinne. Auch hier herrscht Sparsamkeit beim Einsatz der Mittel, um so kräftiger jedoch wird das einzelne Mittel expressiv genutzt. Ein Beispiel hierzu ist im Tannhäuser in der Szene des Sängerwettstreits die Reaktion des Chors auf Tannhäusers Bekenntnis durch ein einziges einheitliches abwehrendes Heben der Hände. Das ist vom Naturalismus so fern wie nur möglich, aber es ist dramatisch und theatergerecht und von einer kaum zu übertreffenden Intensität des Ausdrucks. An ähnlichen Momenten sind die heutigen Inszenierungen reich, besonders in der Führung der Chöre, etwa noch beim Mannenchor der Götterdämmerung, beim Eingangschor der Meistersinger, beim Pilgerchor im Tannhäuser. Dort sind die Pilger bewußt Barlachsche Gestalten, die dem Heil entgegenziehen. Daraus spricht ein Bekenntnis und eine Qualität des heutigen Bayreuth: Es hat den künstlerischen Geist unserer Zeit in sich aufgenommen und vermählt ihn mit dem Werk, dem es dient. Und es baut selbst mit an diesem Geist. Das geht freilich nicht auf ausgefahrenen Wegen, die immer jedermann gefallen können, und nicht mit einem Berg von Rücksichtnahmen als Ballast. Dieses neue Bayreuth ist nicht bequem, zumal es zum Denken zwingt. Manche Konzeptionen werden darum auch bei der ersten Begegnung mitunter nicht verstanden. Wer aber bereit ist zu folgen, dem öffnen sich häufig ganz neue Aspekte der Werke; er sieht längst vertraute Gestalten in neuem oftmals überzeugenderem Licht.

Manches präsentiert sich dabei sehr eigenwillig und manches im Widerspruch mit Inszenierungsgrundsätzen der Zeit um 1876, denen auch Wagner mit seinen Anweisungen gefolgt ist. Je größer aber der Abstand einer Zeit von der Geburtsstunde der Werke wird, um so freier steht sie ihnen gegenüber, das heißt: solange sie leben. Wenn sie tot sind, werden sie zu Objekten für den Historiker, der dann auch nach ihrem historischen Darstellungsstil suchen wird. Das hat aber nichts mehr zu tun mit lebendigem Theater. In diesem Sinne wäre heute „ein von Richard Wagner inszeniertes Werk Richard Wagners das Ende seines Werkes"[20]). Wieland und Wolfgang Wagner wissen das und sie bekennen sich zum lebendigen Theater:

---

[18]) Beispiele hiefür sind u. a. Klingsors Zauberturm und die Blumenmädchen- und anschließende Kundry-Szene im II. Akt der Parsifal-Inszenierung Wieland Wagners, auch der „magische Lichtkreis", den Wolfgang Wagner im II. und III. Akt seiner Tristan-Inszenierung zur Anwendung brachte.

[19]) Emil Preetorius, Sechs Leitsätze für die Schüler seiner Bühnenbildklasse an der Münchner Staatsschule für angewandte Kunst.

[20]) Joseph Gregor, Richard Wagner und unsere Zeit, Saarbrücken 1958, Verlag „Die Mitte", S. 7.

„Die Bühnenkunst dient dem dramatischen Schöpfer nur dann, wenn sie sich ständig verjüngt[21])."

„Die Erfahrungen haben uns in der Erkenntnis bestärkt, daß wir unsere heutige Generation nur durch ein Wagner-Bild überzeugen können, das den geistigen Elementen unseres heutigen Lebensinhaltes entspricht[22])."

Das sind aber gerade die wesentlichen Richtpunkte für Bayreuth, heute so wie einst: Den Werken dienen und sie der Gegenwart lebendig erhalten.

---

[21]) Wieland Wagner, Denkmalsschutz für Wagner? Vortrag in der Gesellschaft der Freunde Bayreuths am 25. 7. 1958.

[22]) Wolfgang Wagner, Der Bayreuther Festspielgedanke in Gegenwart und Zukunft, Atlantis, Zürich, Juli 1952, S. 300.

DAS OBERAMMERGAUER PASSIONSSPIEL ALS THEATER-GESCHICHTLICHE QUELLE

Von Willi Flemming (Mainz)

Die Geschichte des Ruhmes der Oberammergauer Passionsspiele ist recht aufschlußreich. Wir sind ungewöhnlich gut orientiert. Schon der Text für die dritte Wiederaufführung von 1664 ist erhalten, und dann die weiteren Stadien. In dem 1662 datierten Text findet sich schon der Vermerk, daß für die „Zuesehende Personen alzeit Süz (Sitze) gemacht werden" sollten. Über Entstehung und Erfolg wird 1770 ausführlich und authentisch von der Gemeinde ganz offiziell berichtet. Denn 1762 war ein allgemeines Gebot der Münchener Regierung ergangen, Passionsspiele und Charfreitagsprozessionen zu unterlassen. Der Klosterrichter von Ettal hatte deshalb auch die 1770 fällig werdende Darstellung in Oberammergau untersagt. Darauf wandten sich „sammentliche Gemeinde" zunächst mündlich und dann am 20. April schriftlich an das geistliche Ratskollegium in München (erhalten im Kreisarchiv), nach dessen Ablehnung nochmals an den Kurfürsten direkt (vorgelegt am 11. Mai), allerdings auch vergeblich (Abweisung 22. Mai). Zunächst wurde nur historisch über das Gelübde von 1633 berichtet, ganz in Übereinstimmung mit der Chronik über „die Leydige pestilenzische Contagion", bei welcher „inner 3 Wochen auss dem Allhiesigen Dorff 84 Personen gestorben". Dem Landesherrn gegenüber aber wird die „Passions-Tragödie" als „eine Landkündige sache" bezeichnet, welche „seith 140 Jahren alle 10 Jahr auf offentlichem Plaze mit gröster aufferpäulkeit exibirt wird", und zwar in der Pfingstwoche. Dann wird betont, es hätten „anno 1740, 1750, 1760, 11 bis 12000 Persohnen in gröster Ehrbarkeit frey dagestanden und zugesechen, welche von anwesend Geistlich und Weltlich Distinguirten Personen, nicht münder von unserer Gnädigen Obrigkeit". Diese sahen vom Pfarrhof und anderen Häusern am Kirchplatz mit Friedhof über die Menge hin zu. Stolz wird weiter darauf hingewiesen, daß wiederum „vielle hundert, ja einige Tausend und unter diesen auch vielle ansehnliche, in specie ausländische Persohnen zu erwarten seien". Voll Genugtuung hatte man konstatiert, daß diese „Exhibition dergestalten berühmt geworden, das von 20, 30 und noch mehr Meill. Weegs, als aus Bayern, Tyroll, Schwaben und dem Reich, item aus den Stätten München, Freysing, Landshut, Innspruckh, Augspurg und anderen orthen nicht nur einfältige Burger und Paurs-Leuthe, sondern auch in Adelichen Caracteurs stehente und Gelehrte Persohnen anhero eillen und diesem Geistlichen Spiell, ohne Ruhm zu melden, under viellem anpreisen, mit aller Satisfaction und ieder zeit mit grösserer Vergnügenheit, als Sye gehofft hätten, ruhiglich Beywohnen".

Die Werbung erfolgte offenbar durch eine Druckschrift. Denn schon die erste Eingabe weist darauf hin, sie hätten „bereits 4000 Exemplaria drucken lassen". Die zweite betont, daß sie „mitls Verschickung der Exemplarien an die Entlegenere orth unsere Invitation bereits gemacht haben". Worum es sich handelt, klärt die Beilage. Es ist nicht der wörtliche Text, sondern eine Übersicht über die Handlung (Perioche). Das war alter Brauch für die Aufführungen der Jesuiten. Die Schrift umfaßt 8 Blatt in 4°. Der Titel lautet: „Periocha / Das ist: / Kurzer Begriff und Inhalt / Der tragödischen Vorstellung / Der / Bittern Leidens uns Sterbens / unsers Herrn / Jesu Christi / welche Von einer ehrsamen Gemeind / zu / Oberammergau / Auf offentlichem Schauplatz zu höchster Ehre und / Glory des leidenden Heilands, sodann Christschuldiger Aufmunterung, / zu dankgefliss= ner Erinnerung und Gedächtniss / desselben allerheiligsten Leidens, allem her= kom= / menden volk andächtig wird vorgestellet werden / den 4. und 11. Junii / Im Jahr . . . 1770 Augsburg; / Gedruckt bey Johannes Huggele, Cathol. Buchdr. /

Ließ sich 1770 nichts erreichen, so erwirkten 1780 die gleichen Gründe ein Privileg. In dieser Eingabe wird der Begriff der „Ausländer" deutlich: „nemlich unseren Handlungs=Freunden aus Innspruck, Potzen (Bozen), Thirol, augspurg; und Nürnberg". Dabei wird der wirtschaftliche Nutzen betont, wenn von so vielen Auswärtigen die beiden Vorstellungen besucht würden, „dadurch dass Negotium immer mehr und mehr zum Nutzen der höchsten Intee selbsten und unse= ren Inländischen Nachbarschafften verbreitet wirdet". In allen Gesuchen wird außerdem darauf hingewiesen, daß viele der Einwohner weitgereist seien, eben wegen des Vertriebes der Schnitzfiguren, besonders Kruzifixe und deshalb „wohl zu unterscheiden wissen, was an anderen orthen vor einfältig und verwerflich gehalten wird, und was bey einer so heyligen Vorstellung gangbar ist". Man will sich damit abheben von dem primitiven Tun hinterwäldlerischer „Bauern", wofür allerhand bedenkliche Beispiele vorhanden waren, die dergleichen Brauch in Ver= ruf gebracht hatten. Es wurden 1746 zunächst die Weihnachtskomödien verboten, weil sie „nit nur zu keiner Veneration dieses allerheiligsten Geheimbnuss der Menschwerdung Christi, sondern villmehrers zum Despect derselben" führen (Kreis= archiv München). Hier spricht die Aufklärung wohl das Veto. Auch die Ober= ammergauer trugen der neuen Zeit und ihrem veränderten Geschmack Rechnung und ließen sich von P. Ferdinand Rosner in Ettal eine ganz neue Fassung aus= arbeiten. Hatten sie wie heut noch jedesmal etwas erweitert, gebessert, verändert, so geschah nunmehr ein neuer Ansatz. Man könnte von einer neuen „Schicht" wie in der Geologie sprechen und sie nicht allein mit dem Text, sondern auch mit dem Publikum zusammenbringen, auf das man Rücksicht nahm. Siebzehnjährig hatte der aus Wien stammende Rosner in der Benediktinerabtei Ettal 1726 die Profess abgelegt. Er wird nach der Säkularisation an dem dort errichteten Gym= nasium als Lehrer tätig und verfaßte dafür lateinische Schulstücke (seit 1734 er= halten). Auch in deutscher Sprache schrieb er gewandt, obwohl die bayrische Mundartgrundlage deutlich hörbar ist. Auffallend ist die große Zahl von Per= sonifikationen ethischer Begriffe wie Geiz, Neid, Sünde, Dankbarkeit, Verzweif= lung und von Dämonen als Intriganten. Außerdem wurden die alttestamentlichen

Präfigurationen als lebende Bilder erst jetzt eingefügt, wozu der Chor erklärende Reflexionen singt. Hinzu kamen auch Monologe des Schutzgeistes, die durchgehend in Alexandrinern gehalten wurden. Dies alles, wie auch die große Anzahl der Mitspielenden (es sind allein 93 Einzelspieler, dazu Gruppen) entsprechen dem späteren Jesuitendrama. Ihm gehört auch die bühnliche Ausstattung mit Vorhang und Kulissen an. Es heißt beispielsweise: der schlus (= prospekt) wirdt aufgezohen, die Jünger Christi ... sizen in dem speissaal umb den Tisch ..." (Ausg. Mausser 1934, S. 250) und am Ende der Szene (S. 256) „wirdt zugezohen".

Sehr charakteristisch heißt es am Schluß der Höllenszene (S. 217): „Wirdt zu geschlossen, und eylendts das grab Christi in dem garten zubereitet." Daß außer dem Vorhang auch Kulissen verwendet wurden, beweisen Vorschriften wie (S. 90): „Jacobus, Petrus, Joannes. Sehen zu der sceen herfür einer nach dem anderen, und zwahr ein jedweder auf einer anderen seithen; bis sie zusammen kommen." Auch Lessing und seine Zeitgenossen bezeichnen die Kulisse als „Szene". Rosner beachtet ganz genau, ob sie „bey der ersten Sceen rechter seiths hinein" oder „heraus bey der letzten Sceen linkher handt" (S. 179) gehen. Versenkung und Schwebemaschine fehlen nicht. Es handelt sich also um die übliche Opernbühne. Diese Fassung fand großen Beifall in der ganzen Gegend.

Sogar in München wurde sie 1753 und ein Jahr später in Pfarrkirch, noch 1761 auch in Freising und Dachau aufgeführt. Für Tölz setzte sie der Verfasser in Prosa um. Noch 1798 profitierten Kiefersfelden und Oberaudorf, 1801 Erl sowie Thiersee vom Dachauer Text. Für Oberammergau ergänzte für 1780 ein anderer Ettaler, Pater Magnus Knipfelberger durch weitere Arien die musikalische Ausstattung. Sie fand sogar bei der Regierung Gnade.

Mit dem neuen Jahrhundert setzt sich ein ganz anders geartetes Kunstwollen durch. Inzwischen hat auch der streng katholische Südosten Anschluß gefunden an die deutsche Klassik. Eine dritte Schicht tritt 1811 mit dem Text von P. Othmar Weiß auf den Plan. Wieder hatte es vieler Mühe und persönlicher Fürsprache bedurft, um am 3. März 1811 die Erlaubnis zu erhalten. Es war eine totale Umgestaltung in Prosa und unter Ausschluß aller allegorischen Zutaten. Eine zweite Bearbeitung von 1815 wurde durch die Komposition der Chöre ergänzt, die der Lehrer des Ortes, Rochus Dedler, beisteuerte. Sie wird noch heute gesungen. Der Text wurde für 1860 vom damaligen Ortspfarrer Joseph Daisenberger, einem Schüler von Weiß, überarbeitet und gilt mit geringen Streichungen und Modifikationen bis heut. Er entspricht nicht nur dem Sprachgebrauch der Gebildeten, sondern auch deren Empfinden. Denn sie stellen das hauptsächliche Publikum. Ludwig der I. wurde ein warmherziger Förderer des Spieles, und führte 1830 sogar Goethe in das Alpendorf. Seit diesem Jahr sind auch Stiche von der Bühne vorhanden. Man betrachtet die Aufführungen mit den Augen des spätromantischen Nationalstolzes, als ein gesamtdeutsches Erbstück. In diesem Sinne hatte 1840 Guido Görres darüber berichtet. Der verdiente Historiker des deutschen Theaters, Eduard Devrient, dessen erste drei Bände im Mai 1848 erschienen waren, hatte voll Begeisterung die Aufführung gesehen. Sein Schriftchen darüber, von 1851, legitimierte sie nun in den Augen der wissenschaftlich Interessierten.

Er erblickte darin ein unmittelbares Fortleben des volksgetragenen Theaters des Mittelalters; jenes Mittelalters, wie es die Romantiker sich vorstellten — ein Traum goldener Vergangenheit voll Friede, Einheit, Schönheit und Gläubigkeit, ähnlich wie Richard Wagner es in den „Meistersingern" verherrlichte. Ihn regte Oberammergau zum Plan seines Festspielhauses an, fern der Großstadt und dem profitbestimmten Opernbetrieb, als Stätte weihevollen Erlebens voll religiöser Getragenheit. Begeistert schrieb ferner der kenntnisreiche Dr. H. Holland im Anschluß an die Aufführungen von 1860 das Buch „Die Entwicklung des deutschen Theaters und das Oberammergauer Passionsspiel" (1861).

Das „Kernig-volkstümliche des ältesten Textes", der sich in einer 1662 datierten Handschrift erhalten fand (hrsg. 1910 von Queri: Der älteste Text des Oberammergauer Passionsspieles), erwies sich jedoch als Entlehnung, nicht als bodenständige Originaldichtung. August Hartmann entdeckte (1880) gleich zwei Texte, die offensichtlich als Vorlage dienten, jedoch zwei verschiedenen Epochen angehören. Beide stammen aus Augsburg. Das literarische Leben dort wurde weithin von der Zunft der Meistersinger beherrscht, die auch das Spielprivileg und das einzige vorhandene Theater besaßen. Man darf sich diese Genossenschaft nicht allzu primitiv vorstellen. Denn dazu gehörten nicht allein wohlhabende Handwerksmeister mit leidlicher Bildung, sondern auch Studierte und Schulmeister. Ein solcher hatte ein gereimtes Stück von über 2.000 Versen von der Passion und Auferstehung Christi 1566 veröffentlicht. Er hieß Sebastian Wild und war eine angesehene Persönlichkeit. Er hat nicht weniger als 12 „schöne Komödien und Tragödien, aus heiliger göttlicher Schrift und aus etlichen Historien gezogen" — so hieß der Titel des Sammelbandes — uns im Druck hinterlassen, nachdem sie wohl auch aufgeführt worden waren. Hat etwa ein kunstbeflissener Ammergauer, der einst im Meistersinger Theater etliche sah, das Buch gekauft und mitgebracht? Es wird wahrscheinlich anders gewesen sein. Denn der alte Text beruht nicht einfach auf diesem des Meistersingers, sondern arbeitet ihn mit einem anderen, noch älteren zusammen. Das ist eine Handschrift, die aus dem bekannten Stift von St. Ulrich und Afra in Augsburg stammt. Es umfaßt rund 2.600 Reimverse in schwäbisch gefärbter Sprache und gehört dem 15. Jahrhundert an. Diesem Text entnahm man den Anfang: den Abschied von der Mutter und das Mahl in Bethanien. Jedoch wiederum ist deutlich, daß man nicht zuerst allein diesen Text zugrunde legte. Vielmehr lagen alle beiden Bücher gleichzeitig vor dem Bearbeiter, der aus ihnen nach Gutdünken das ihm brauchbar Erscheinende auswählte und frei ineinander arbeitete. Ungehemmt stellt er die vorgefundenen Szenen um, läßt manche ganz aus und zieht öfter beide Texte zusammen. Diese Tatsachen beweisen jedenfalls, daß es sich hier um einen neuen Anfang handelt. Die Wissenschaft hat damit die oft geäußerte Vermutung widerlegt, als ob es sich bei dem Gelübde von 1633 lediglich um die Wiederaufnahme eines längst geübten, aber eingeschlafenen alten Brauches handle. Nein, es ist unzweifelhaft ein neues Unternehmen, und eine in ihrer Art selbständige Gestaltung, wenn schon keine absolute Neuschöpfung des Textes.

Aber nicht genug damit, wir kommen noch einen Schritt weiter in der Rekon-

struktion der Entstehung: es erhebt sich ja die Frage: wie kam es überhaupt, daß man auf das alte schwäbische Spiel zurückgriff? Wer hat das wohl den Ammergauern verschafft? Wir hatten gesehen, daß verkehrsgeographisch und wirtschaftlich Oberammergau nach Augsburg neigte, übrigens auch stammesmäßig und vor allem kirchlich! Seit altersher wurde die ganze Gegend von den Benediktinern betreut. Nun war damals der Ort noch kein selbständiges Pfarrdorf, sondern gehörte zum nahen Rottenbuch und damit zur Diözese Augsburg. Natürlich wird der zuständige Pfarrer das Gelübde und seine besondere Formulierung gutgeheißen und an den Bischofssitz weitergeleitet haben. Daraufhin schickten ihm seine Ordensbrüder von dorther den alten Text und dazu wohl auch gleich den moderneren von Sebastian Wild.

Als die beiden alten Bücher endlich in Oberammergau angekommen waren, entstand eine neue Schwierigkeit. Denn man benutzte weder eines noch beide genau so wie sie waren. Man veränderte nicht nur den Wortlaut, sondern überhaupt die ganze Anordnung. Manche Szenen wurden umgestellt, andere blieben fort. Was zwang denn dazu?

Inhaltlich gab es dafür keine Gründe. Das legt die Vermutung nahe, daß der Bearbeiter wohl kaum im Kloster Rotenbuch zu suchen sein wird. Gewiß war man dort am Gelübde der Pfarrkinder interessiert. Der Probst verhalf ihnen zu den Texten aus Augsburg. Man führte auch 1648 eine Rosenkranz-Bruderschaft ein, für die vom Ortspfarrer und Kaplan eifrig geworben wurde, was der religiösen Aktivität des Ortes ein gutes Zeugnis ausstellt. Aber die geistlichen Herren starben in jenen Jahren rasch. Es dürfte also die eigentliche Durchführung nicht bei ihnen, sondern eher im Dorfe selbst zu suchen sein. Sollte man nicht an den Schulmeister denken, der zugleich auch den Kantordienst versah? Tatsächlich ist 1683 dieser auch als „Ludimagister" chronikalisch belegt (Joseph Schmid). Das bezieht sich offenbar auf die Aufführungen von 1680, für welche uns eine handschriftliche Chronik die Namen der Hauptdarsteller überliefert. (Oberbayr. Archiv Bd. 20 [1859–61] S. 124 und 112 f.). Den Christus spielte damals Johann Kriegl, der später (1697–99) als „einer der verordneten Sechs" genannt wird. Ein Vorfahr von ihm (Sebastian) ist schon 1619 als einer der beiden „Kirch-Pfleger" verzeichnet. Es handelt sich also um eine angesehene Sippe. Auch der Pilatus (Urban Sam) wird 1696–99 als „einer der verordneten Sechs" aufgeführt. Ebenso haben die Darsteller des Petrus und des Judas (Frustemantel) einen Vorfahren als Kirch-Pfleger. Die Familie Ruez spielt 1680 gleich in drei wichtigen Rollen: Pilatus, Kaiphas, Johannes, was nicht nur auf die Begabung, auch auf das Ansehn deutet. Tatsächlich verrät ein Taufbuch 1643 einen Jacob Ruez als Schulmeister. Sollte er gar schon der Nachfolger des 1631 abgegangenen Schulmeisters Jörg Ludwig gewesen sein. Dann würde er das Pestjahr überstanden haben und könnte beim Gelübde zugegen, vielleicht es gar in diese Richtung gelenkt haben. Sein Talent scheint sich auf die drei Enkel von 1680 vererbt zu haben. Noch heut stellt die Familie Ruez seit Generationen immer wieder begabte Spieler für wichtige Rollen. Jedenfalls kann man sich einen begabten Kreis, vielleicht von Schnitzern, gut vorstellen, die damals mit dem Lehrer zusammen

die erhaltenen Texte für ihre Zwecke herrichteten zu einem brauchbaren Spielbuch für 1634.

Dabei werden sich die Beteiligten nicht mehr Arbeit als nötig gemacht haben. Andererseits muß es doch dringlich nötig gewesen sein. Warum eigentlich? Auch diese Frage vermögen wir zu beantworten und bedienen uns dafür nicht mehr der philologischen Methode, sondern der theatergeschichtlichen. Diese Texte sind ja keine abstrakten Dichtungen, sondern für die Aufführung geschrieben und deswegen für die Bühne eingerichtet. Nun ist aber die Form der Bühne keineswegs in allen Jahrhunderten die gleiche geblieben. Im Gegenteil, sie hat sich beträchtlich verändert. Am einfachsten war sie zur Zeit der Meistersinger. Da genügte ein einfaches viereckiges Podium, ohne Vorhang und nur durch Stoffbehänge umgrenzt. Dagegen war im 15. Jahrhundert eine weiträumige Anlage erforderlich, bei der eine ganze Anzahl von sogenannten „Häusern" nebeneinander angeordnet waren. Das waren sehr einfache Gebilde ohne Mauern, nur ein Dach auf Pfosten ruhend und darin etwa ein Tisch mit Stühlen für das Abendmahl. So mußten die Spieler von einem Haus zu irgend einem etwas entfernt liegenden anderen ziehen, während die Meistersinger abgingen, um den einen Schauplatz zu verlassen und danach wieder hervorkamen, und das bedeutete dann einen anderen Ort, wie der Wortlaut es den Zuschauern deutlich sagte. Weil die Gesamtanlage der Bühne bei den beiden Vorlagen so verschieden war, konnten die Ammergauer nicht einfach die Texte zusammenschreiben, sondern mußten neu die Szenenfolge aufbauen, — und zwar gemäß ihrer Bühne — und diese war wieder anders. Ihr besonderes Aussehen ist wohl heute noch das allerauffallendste für jeden Besucher des Passionsspieles. Lang erstreckt sich die Spielfläche in die Breite, seitlich durch Arkaden abgeschlossen und ganz ohne vorderen Vorhang. An ihrem hinteren Rande reihen sich nebeneinander fünf Schauplätze. In der Mitte steht ein Bau vom Aussehen eines üblichen Theaters mit vorderem Vorhang und Kulissen ausgestattet. Rechts und links an diese Mittelbühne schließt sich je ein Portalbogen, der den Blick in eine orientalische Straße freigibt. Wiederum rechts und links von diesen zwei Toren liegt je ein Palast, der des Pilatus und jener des Hohenpriesters. Das ist kein Innenraum, sondern nur eine hohe Tür, aus der man auf einen halbrunden Podest tritt, der sieben Stufen hoch über der vorderen Bühne liegt. So befinden sich die darauf Stehenden in Manneshöhe über den auf der langen Spielfläche Agierenden. Es leuchtet ein, daß eine derartige Raumgestaltung, etwa das Hin- und Herführen Jesu von einem Verhör zum anderen, in einprägsamster Weise veranschaulicht. Offenbar hat man mit diesem Bühnentyp eine geschickte Kombination der mittelalterlichen Form mit jener der Meistersinger, ja eigentlich mit der modernen Kulissen-Verwandlungsbühne gefunden. Aber das ist keine Erfindung von Oberammergau!

Vielmehr ist gerade um 1630 dieser Bühnentypus zeitgemäß. Die Jesuiten haben ihn entwickelt und für ihre großen Freilichtvorführungen verwendet. Später zogen sie sich in den Saal zurück und benutzten dort die modernste Form: die Opernbühne, wie sie in Italien mit Kulissen ausgebaut worden war. Sie wurde erst

von Rosner für Oberammergau übernommen. Er verwendet auch eine weitere Merkwürdigkeit, die gewiß jedem Besucher in der Erinnerung bleibt; ich meine die zahlreichen lebenden Bilder. Sie finden stets in dem mittleren Teil statt. Ebenso machten es die Jesuiten, obschon sie jedoch niemals die Passion behandelten. Von dem Ordenstheater also entlehnten die Ammergauer diesen Brauch. Ganz sinnvoll wird heute noch jeder der siebzehn Akte eröffnet durch ein Bild aus dem Alten Testament, welches die geistige Bedeutung des Aktes versinnlicht und so gleichsam die geistige Perspektive gibt. Ferner waren Chöre auf der Jesuitenbühne beliebt und auch diese Eigenart finden wir heute noch in Oberammergau. So erklärt sich also auch diese letzte Merkwürdigkeit des berühmten Passionsspieles.

Kann also auch der älteste Text des Oberammergauer Passionsspiels nicht als direktes Überlebsel des Mittelalters gelten, so bietet das ganze Spiel, wie es heute noch existiert, lebendige Veranschaulichung historisch gewordener Zustände. Es lohnt sich auch ein Blick auf die ganze Art des Betriebes. Dergleichen große Passionsdarstellungen kommen übehaupt erst am Ende des Mittelalters vor, im späten 14. und besonders im 15. Jahrhundert. Große Städte führten sie auf, als Zeichen ihres Reichtums, aber auch ihrer Frömmigkeit, wie sie sich ja auch den Bau weithalliger Stadtkirchen ein erkleckliches Stück Geld kosten ließen. Die Frömmigkeit der Bürger trug sicherlich solch Unternehmen ebenso, wie sie die zahlreichen Schnitzaltäre mit den Szenen auf goldenem Hintergrund stifteten. So ist Oberammergaus Tun und Treiben als ganzes bereits ein interessanter Beleg für eine kulturgeschichtliche Untersuchung, die erforscht, welche soziologischen Bedingungen zu jenen großen Spielen gehören.

Die Kraft, die solche oft mehrtägigen Veranstaltungen trug, war ein reger Gemeingeist. Nicht materielle Überlegungen waren entscheidend, sondern weit mehr religiöse. Es handelte sich dabei um ein frommes Werk! Genauso betrachten auch heute noch die Oberammergauer ihre Unternehmung. Daher wird nicht häufiger, etwa gar jährlich, sondern genauso wie es 1633 gelobt war, alle zehn Jahre das große Passionsspiel veranstaltet. Denn deshalb hatten sie sich ja vor über 300 Jahren dazu entschlossen, weil das große Sterben an der Seuche, die man Pest nannte, auf dies feierliche Gelübde hin, einhielt und bald verschwand. Seither hielten sie das Spiel, nicht als Fremdenwerbung, sondern als „Heilige Gewissens- und Heimatpflicht". Sie tun es nicht nur um ihrer selbst willen, nein, auch für die andern, die Brüder der näheren Umgebung wie auch für das weitere Vaterland, ja für die ganze Welt, eben als Mahnung und als Anruf, der das Herz der Menschen wieder hinlenkt auf das „große Sühneopfer auf Golgatha", wie zeitweilig früher das Stück genannt wurde. Es ist ein gutes Werk, das für die Mitmenschen diese Gemeinde auf sich geladen hat, eben als Angelegenheit der ganzen Gemeinde. Und irgendwie ist jeder im Orte daran beteiligt. Voran natürlich die Spieler selbst, dann die Sänger und die Musiker, aber auch die Hunderte von Statisten, dazu die Ordner, Helfer, Kassierer oder die Schneider, Maler, Bühnenarbeiter; alles zusammen rund 700 Personen. Alle arbeiten freiwillig und voll Eifer, nicht als bezahlte Lohnarbeiter, sondern stolz auf ihre Mithilfe, die eben

eine Leistung aus Religion und Gemeingeist ist. Oft schon hat man gestaunt, wenn die Gemeinde öffentlich ihren Rechnungsbericht ablegte, wie gering die Honorare für die Mitwirkenden waren und wie klein der Unterschied war zwischen Statistengeld und Gage der Hauptrollen. Stets diente der Überschuß gemeinnützigen Zwecken; sei es der Anschaffung einer Feuerspritze, dem Ausbau der Schule oder der Verbesserung der Räume der Schnitzschule u. ä. Dagegen stelle man, was den Darstellern zugemutet wird an Proben ein halbes Jahr lang und bei den Aufführungen selbst, die ja von 1/2 9 bis 12 Uhr am Vormittag und von 2 bis nach 5 Uhr am Nachmittag dauern, und zwar in ununterbrochener Folge von Mitte Mai bis Ende September am Mittwoch und Sonntag. Ganz zu schweigen vom Christusdarsteller. Für ihn sind die 15 Minuten am hohen Kreuz tatsächlich eine schwere Anstrengung. Aber all diese Mühe und Belastung ist eben verdienstliches frommes Werk und keine ruhmgierige Schauspielerei; überall stellt man über den Eigennutz ein echtes Gemeinschaftsbewußtsein. Überhaupt bedeutet, hier mitspielen zu dürfen, eine hohe Ehre, man übt es aus wie ein Amt im Auftrag der Gemeinde. In feierlicher Sitzung geschieht die Wahl der Darsteller. Von dieser lebendigen Tradition her verstehen wir ähnliche Nachrichten aus dem 15. Jahrhundert. Es erscheint uns nicht einmal unsozial, wenn wir gelegentlich von dem Privileg hören, daß die Rollen des Pilatus oder Herodes von einem Mitglied des Rates besetzt werden müßte, weil solche sich standesgemäß zu benehmen wußten, außerdem auch ihre Kostümierung zu bezahlen vermochten. Der Christus wurde früher nur von einem Geistlichen gespielt, weil dieser die lateinischen Zitate und den zugehörigen liturgischen Gesangston allein beherrschte. In dieser Weise belebt Oberammergau als Beobachtungsbeispiel unsere Kenntnis des 15. Jahrhunderts und seiner großen Passionsspiele und macht uns deren kulturelle Voraussetzungen deutlich.

Aber mehr noch: Neben diesen soziologischen Beobachtungen erhellen sich für uns auch die psychologischen Grundlagen. Es wird uns von Oberammergau her erst recht klar, wie es sich dabei gar nicht um Theater im üblichen Sinne handelt; daß vielmehr eine ganz andere Einstellung maßgebend ist. Hier wird nicht „gemimt", keine Rolle „gespielt". Es ist eher ein Künden, ein Repräsentieren. Das ganze Benehmen und Gehaben zumal der großen Rollen ist ganz anders beschaffen als bei den üblichen Schauspielen — und doch ergreift es unser Herz. Besonders bei der Darstellung Christi liegt alles Schwergewicht auf den geistigen Inhalten, die uns kundgetan werden und auf dem Gesamteindruck von Güte und Hoheit der Persönlichkeit — nicht etwa auf einzelner Mimik. So erwartet und wünscht es auch der Zuschauer und dieses eben wirkt. Der feierliche Ernst, die hohe Bedeutsamkeit schließt alle zusammen, Publikum wie Spielerschaft zu einer hingebenden Gemeinde. Zu der soziologischen Tatsache, daß im 15. Jahrhundert zumal das Publikum als die Einwohnerschaft einer Stadt einheitlich war, kommt ergänzend das Seelische der durchgängigen Gemeinsamkeit des Gefühlslebens sowie der Anschauungen und Vorstellungen vom Leben. Das alles haben wir heute nicht mehr. Desto deutlicher können wir uns jene fernen Zeiten gleichgerichteter Massenfrömmigkeit vorstellen, und verstehen, daß die Wissenschaftler vor

100 Jahren gerade dies in romantischer Vergoldung besonders verehrten. Zugleich können wir uns auch ein Bild machen von dem seelischen Untergrund, der eben die großen Mysterienspiele damals hervorbrachte und trug.

Tatsächlich ist diese einheitliche Frömmigkeit in Oberammergau noch immer vorhanden und bildet zusammen mit dem Gemeingeist der bürgerlichen Zusammengehörigkeit das feste Fundament. Von hier aus erklärt sich die ausdauernde Hingabe beim Einstudieren die ganzen Monate hindurch. Denn bei aller Begabung sind es doch keine Berufsschauspieler, die sich rasch zurechtfinden. Sie bleiben eben Laienspieler trotz aller Begabung. So muß also viel geprobt und sorgsam eingeübt werden, Stellung um Stellung. Zumal die zahlreichen lebenden Bilder und die großen Massenszenen erfordern viel Disziplin. Und grade diese Szenen ergreifen durch das Mitfühlen und echte Dabeisein aller Beteiligten. Welch Unterschied zu dem Verhalten der Statisten auf den großen Bühnen, oder der Chöre in den großen Opern! Das erklärt sich allein aus der besonderen Einstellung; eben aus dem religiösen Untergrund des Ganzen. Es erscheint uns selbstverständlich, daß die Eröffnung der Spiele mit feierlichem Hochamt beginnt und daß gemeinsames Gebet der Spielerschaft dem Beginn jeder Vorstellung vorangeht. Im 15. Jahrhundert beschloß meist ein gemeinsames geistliches Lied das Stück. Darin kam die Gemeinsamkeit zum Ausdruck, die durch das Spiel hervorgerufen war, eine innere Zusammengehörigkeit von Publikum und Spielschar. Auch heute ist davon noch ein Hauch zu verspüren. Natürlich war vor 500 Jahren eine ganz andere seelische Atmosphäre vorhanden, die Publikum und Spielerschaft verband und zur Einheit zusammenschloß. Das Publikum bestand vorwiegend aus Versippten und Bekannten; und was von auswärts herbeigekommen war, stammte aus der Landschaft und war meist auch irgendwie befreundet oder verwandt. Das ergab selbstverständlich von vornherein eine weit intensivere Verbundenheit, etwa wie bei einer Wallfahrt oder einem Kirchenfest. Diese warme Gemüthaftigkeit muß man sich also als seelisches Klima und allgemeine Atmosphäre vorstellen, um die Lebensluft jener alten Passionsaufführungen zu rekonstruieren. Keiner empfand die Vorstellung als „Theater", sondern wie bei den großen Prozessionen vertiefte man sich in das heilspendende Geschehen der Leidensgeschichte des Herrn Jesus und machte sie sich so zu eigen; man war auch innerlich „dabei". Das gerade war ja Zweck und Ziel des ganzen Tuns.

Diese gemeinsame Atmosphäre ist heutzutage nicht mehr vorhanden; es muß erst der Kontakt zwischen Spielern und Publikum neu erzeugt werden. Aber das gelingt tatsächlich. Atemlose Stille herrscht bei den 4.000 Zuschauern, bei den großen Szenen spürt man greifbar die tiefe Ergriffenheit, abgesehen von dem verräterischen Schneuzen. Oft genug hört man ehrliches Staunen darüber, daß „moderne Menschen" doch noch dermaßen zu packen sind. Das beweist eben, daß hier letzte und fundamentale seelische Bezirke lebendig werden, die im Getriebe des Alltags überlagert, ja fast eingeschlafen waren. Es ist gut, daß sie hier uns wieder fühlbar heraufgehoben werden. Und gerade dem Wissenschaftler ist solch greifbares Erleben wichtig, denn nun vermag er die längst verschollene Lebenswirklichkeit zu rekonstruieren. Die toten Zeilen der alten Hand-

schriften füllen sich mit pulsendem Blut und werden zu sprechenden Zeugen einstigen Lebens! Bis hierher reicht der dokumentarische Wert der Oberammergauer Passionsaufführungen und wahrlich es ist nichts Unwichtiges, was das kulturhistorische Verstehen aus diesem Zeugnis zu entnehmen vermag.

Aber noch mehr und anderes kann die Wissenschaft leisten, und zwar nur für Oberammergau! Die Forschung weiß nämlich auch die individuelle Sonderart dieses Spieles zu beleuchten und zu erklären. Denn Oberammergau ist keineswegs ein letztes Überbleibsel des Mittelalters, wie man anfänglich meinte; es ist ein eigentümlicher Sonderfall! Wir müssen uns jetzt klar werden über die beträchtlichen Unterschiede zu jenen großen Passionsaufführungen des 15. Jahrhunderts. Betrachten wir zunächst wieder die soziologische Struktur. Da fällt sofort ins Auge, daß früher allein die Städte Träger solcher Unternehmungen waren, und zwar große und reiche Reichsstädte, und besonders solche an Brennpunkten des damaligen Verkehrs und des wirtschaftlichen Austausches. Es ist kein Zufall, daß die berühmte Messestadt Frankfurt den frühesten dokumentarischen Nachweis erbringt. Dem gegenüber erscheint das Unterfangen des kleinen Gebirgsdorfes, zu dem heute noch nur eine Nebenbahn hinführt, fast wie eine Anmaßung. Jedoch verkehrsgeographisch war es um 1600 anders. Durch Oberammergau führte die alte Reichsstraße, die von Venedig über Bozen und Mittenwald kam und nach Augsburg zu weiter führte. Entsprechend dem Privilegienwesen jener Jahrhunderte war ein Abschnitt dieser wichtigen Handelsstraße dem Fuhrbetrieb des Ortes zugewiesen. Bei dem langsamen Tempo der schweren Lastwagen war solche Abteilung und Bemessung von Weg und Rastort richtig und notwendig. Mit dieser Verkehrsrichtung war zugleich eine Richtung des geistigen Lebens gegeben, nämlich die Verbindung mit Augsburg, während wir heute München als selbstverständlichen Schwerpunkt vermuten würden. Hinzu kommt noch eine weitere Beobachtung. Oberammergau ist zwar immer klein, ein Dorf und gewiß nie eine Stadt gewesen, aber es war auch nie ein richtiges Bauerndorf. Der Boden war zu karg, um ein selbstgenügsames Dasein als Landmann zu gestatten. Die einzige Möglichkeit einer bescheidenen Wohlhabenheit war der Wald mit seinem Holz. Als wichtigste Erwerbsquelle stand also der Holzschlag und die Holzverarbeitung zu Gebote. Und die Schnitzerei hatte sich lange schon eingebürgert, neben der einfachen Herstellung von Gerät wie Löffel, Kellen u. ä., auch die figürliche Holzplastik. Bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist die Kunstfertigkeit in dieser Richtung sprichwörtlich. Damit zeigt sich die soziale Struktur des Ortes als handwerklich bestimmt, also verwandt der Zusammensetzung in den Städten. Und mit solcher Art des materiellen Daseins verbindet sich auch das Pulsen des seelischen Lebens und die Richtung der geistigen Interessen. Das oberbayrische Dorf gehört demnach hinsichtlich seiner Struktur eher zur städtischen Kultursphäre, und daher erscheint es uns nicht so verwunderlich, daß man sich bei der Formulierung des Gelöbnisses nicht mit dem üblichen Versprechen einer Gedenkkapelle begnügte.

Das hätte einfachen dörflichen Verhältnissen entsprochen und so geschah es ja ringsum. Der besonderen Begabung und der eigentümlichen

Interessenrichtung aber lag die Passionsaufführung näher, eben entsprechend dem Ansehen seiner Bildschnitzer. — Daß man sich zu so schwieriger Aufgabe entschloß, dazu reizte wahrscheinlich noch ein Vorbild — und das muß in der Nähe gelegen haben. Tatsächlich läßt sich ein solches aufspüren. Es ist die nächstgelegene Stadt: Weilheim. Jeder Reisende kennt diesen Eisenbahnknotenpunkt, wo die Strecken von Augsburg und von München sich vereinen. Noch heute ist Weilheim die zugehörige Kreisstadt, an der Ammer gelegen, in Luftlinie knapp 30 km von Oberammergau entfernt. Und dort wurden Passionsspiele gehalten, sie sind für 1600 und 1615 belegt, und ihr Text ist erhalten. Aber Oberammergau griff ihn nicht auf. Sicherlich wird die Stadt sich gehütet haben, dem dörflichen Konkurrenten derartig entgegen zu kommen. Jedoch die alten Oberammergauer hatten jene Darbietungen gesehen, und so finden wir den gleichen Vorgang, den wir bei den Trachten so deutlich beobachten können: die Dörfer eignen sich die Moden der Stadt an, meist eine Generation später — und zeitlich trifft dies in unserem Fall ganz genau zu.

Aber andere Städte, besonders im Schwäbischen, spielten weiter, und zwar waren es kleinere, wie Kaufbeuren oder Schwäbisch-Gmünd, und so blieb das Unterfangen von Oberammergau doch eine Anmaßung. Sehr begreiflich, daß Weilheim seinen Text nicht abtrat, selbst wenn es ihn nicht mehr zu benutzen vorhatte. Denn zwischen beiden Orten bestand von altersher ein gespanntes Verhältnis; sie waren Konkurrenten. Die große Verkehrsader von Verona nach Augsburg führte stets über Oberammergau. Schon 1332 hatte Kaiser Ludwig der Bayer ihnen das Privileg ausgestellt, daß in ihrem Dorfe Halt gemacht und neuer Vorspann genommen werden mußte. Damit war auch die Übernachtung mitgemeint. Ein besonderes Gebäude für die Wagen, wo sie geborgen und verschlossen gehalten wurden, ist belegt. Schon 1429 wird eine Frühmesse als ewiges Beneficium gestiftet, besonders im Hinblick auf die Aufbrechenden. Denn der Weg nach Süden, zumal nach Partenkirchen und weiter, war beschwerlich. Statt über Schongau zu fahren, konnte man von Augsburg her auch über Weilheim am Staffelsee vorbei ins Loisachtal und so nach Partenkirchen gelangen. Diese bequemere Strecke benutzt heute die Eisenbahn und schon damals lockte sie, eben Oberammergau zu umgehen. So bestand eine verständliche Spannung gegenüber Weilheim, was damals die nächste nördliche Stadt war, wie Innsbruck im Süden. Als Rottfuhrmänner und als Händler hatten viele Oberammergauer genügend Weltkenntnis, wie sie ja selbst betonen. So ist es verständlich, daß es die Oberammergauer reizte, nun auch durch ihr Passionsspiel mit der Stadt Weilheim zu konkurrieren, und das glückte ihnen ja tatsächlich.

THEATERFESTE DER MEDICI

Von Alois M. Nagler (New Haven)

*III. Die Drehprismen des Baldassare Lanci**)

Baldassare Lanci da Urbino, ein Schüler des Girolamo Genga, war 1561 in toskanische Dienste getreten und hatte am Mediceerhofe zweimal Gelegenheit, sein Können als Bühnenbildner zu beweisen. Im Karneval des Jahres 1567/68 fand die Taufe Leonoras statt, des ersten Kindes aus der Ehe des Erbprinzen Francesco mit Johanna von Österreich; im Frühjahr 1569 kam Erzherzog Karl auf Besuch nach Florenz. Aus beiden Anlässen veranstaltete man Maskenzüge, Turniere und Theateraufführungen, deren szenische Gestaltung Lanci übertragen wurde.

Der Festkalender für 1568[1])

2. Februar: Mascherata di Cacciatori (Musik der Kanzone von Francesco Corteccia).

9. Februar: Lanzenstechen auf der Piazza S. Croce.

12. Februar: Mascherata in Cocchio, also eine Art Wagenkorso (Musik der Kanzone von Alessandro Striggio).

15. Februar: Serenade (Musik von Stefano Rossetto) vor dem alten Medicipalast in der Via Larga; anschließend ein Turnier.

23. Februar: Maskenzug der Schmetterlinge (Musik von Striggio).

26. Februar: Allegorischer Maskenzug mit Trionfo der Fortuna (Musik von Rossetto).

Am letzten Karnevalssonntag fand im Baptisterium die Taufe statt; ihr folgte die Aufführung der Komödie „I Fabii" des Lotto del Mazzo mit sechs Intermedien von unbekannten Autoren. Am Faschingsdienstag beschloß ein Turnier auf der Piazza S. Croce die Reihe der Festlichkeiten.

Die Aufführung der „Fabii" des Lotto del Mazzo[2]) fand in der „sala grande dipinta"[3]) des herzoglichen Palastes statt, also wohl im Saal der Fünfhundert.

---

*) Fortsetzung der in Heft 1 (1960) S. 17 begonnenen Serie.

[1]) Einzige Primärquelle: [Alessandro Ceccherelli] Descrizione di / tutte le Feste, e Maschera / te fatte in Firenze per il / Carnouale, questo / anno, 1567. / E insieme l'ordine del Battesimo della / Primogenita dell'Illust. & Eccell. S. / Principe di Firenze, e Siena, con / gl'Intermedij della Comme / dia, et dell'apparato / fatto per detto / battesimo. / Con licenza, & Priuilegio, 1567.

[2]) Auch Lotto del Mazza. Auf dem Titelblatt der Originalausgabe der „Fabii" ist der Autor als „calzaiuolo fiorentino" bezeichnet.

[3]) Descrizione S. 17 r.

Entlang den Seitenwänden waren die gradi für die Damen errichtet; der Herzog saß mit den Ehrengästen auf einem Podium in der Mitte des Saales, unweit von der Bühne. Die Bühnenausstattung stammte von Baldassare Lanci da Urbino[4]).

Nachdem die Lichter im Zuschauerraum angezündet waren, teilte sich der Vorhang („la tela ch'era tirata auanti la Prospettiua ... fu in vn tratto tagliata")[5]), und dem Publikum bot sich eine Ansicht des herzoglichen Palastes mit den umliegenden Gebäuden „fino alla fine di Vaccherecia". Seitlich war die Bühne von zwei Kolossalstatuen gerahmt: rechts und links je ein Gigant „in mirabili scorci", Werke des Bildhauers Giovanni da Bologna. Jeder Riese hielt in der einen Hand eine Fackel, mit der anderen raffte er ein Tuch, das den seitlichen Abschluß der Bühne bildete. Bis zum Ende des vierten Aktes blieb das Bühnenbild für die Komödie unverändert. Von dem Szenenwechsel für den fünften Akt wird unten noch zu reden sein. Kleinere Veränderungen, durch die Intermezzi bedingt, fanden im Rahmen des Florentiner Stadtbildes statt.

1. Intermezzo: Der Schlund der Hölle

Fürs erste Intermezzo öffnete sich im Hintergrund der Bühne ein Höllenrachen in Gestalt eines feuerspeienden Drachenmaules[6]), dem bekannte Unterweltsgestalten entstiegen, zunächst die unvermeidlichen Furien, gefolgt von Ixion, zwei Danaiden, Tantalus, Tityos, Sisyphus, Salmoneus, Phlegyas und einem Lapithen. Nachdem die drei Erinyen und die neun Sünder auf der Bühne einen Halbkreis geformt hatten, schloß sich die Hölle und verschwand, während die Hadesbewohner die düstere Kanzone des ersten Zwischenspieles sangen. Nach dem Madrigal gingen sie ab „per tutte le strade della Scena", und der erste Akt der Komödie konnte beginnen.

Ein paar Bemerkungen über die Kostüme, die vielleicht von Bernardo Buontalenti stammten, der jedenfalls ein Jahr später als Kostümschöpfer bezeugt ist. Die Furien trugen rauchgeschwärzte Beinkleider, die Nacktheit vortäuschten; sie hatten Schlangenhaare und -gürtel und trugen Masken, die den Eindruck erweckten, als ob sie schrieen. Ixion, der erste Mörder, erschien in blutbeflecktem weißen Gewand mit gezücktem Degen; er trug eine Doppelmaske, die vorn freundlich lächelte und hinten ein grimmiges Aussehen hatte. Die zwei Danaiden (Beliden) waren durch Eimer, denen Wasser entströmte, hinlänglich charakterisiert. Das Tantaluskostüm brachte Furcht vor ewiger Bedrohung zum Ausdruck, da dem Mann in königlicher Gewandung eine feuerspeiende Schlange über dem Kopf hing. Tityos zeigte seine Leber, an die sich ein Geier klammerte. Sisyphus erschien als das Sinnbild derer, die das Unmögliche versuchen: es gelang ihm nicht, eine Kugel auf der Spitze seines Zepters zu balancieren. Salmoneus war der Gottesverächter, der seine brennende Fackel drohend gegen den Himmel schwang. Der reichgekleidete Phlegyas mit seiner Flammenkrone galt als Sinnbild des Verrates.

[4]) Ebd., S. 17 v. [5]) Ebd. S. 18 r.

[6]) A. a. O., „da mezo il palco in dreto vna testa di vn mostro che s'assimigliaua à serpente, con lunghi, & acuti denti, e aperta la gola ne usciua fuoco, & fiamma."

2. Intermezzo: Herakles am Scheidewege

Nach dem Ende des ersten Aktes kam der junge Heros von der einen Bühnenseite, währnd sich ihm von der anderen das Laster (Piacere) näherte. Über dem weißen Kostüm trug er ein dunkelblaues Überkleid (Mantel). Piacere erschien in einem fleischfarbenen Gewand mit Gold- und Schleierschmuck; Frau Laster stellte ihre Brüste zur Schau und hatte die blonden Haare mit Blumen geziert. Es folgten die zwölf Ungeheuer, die der Held zu überwinden hatte. Sie bildeten im Hintergrund Spalier, während Herakles und Piacere im Vordergrund ihr Duett sangen. Die Identifizierung der Ungeheuer wurde den Zuschauern leicht gemacht. Die Hydra von Lerna hatte sieben feuerspeiende Köpfe; der Körper der Schlange war aus grünem Samt gearbeitet und mit goldenen Schuppen bedeckt. Der Nemeische Löwe folgte: man hatte einen Mann in ein echtes Löwenfell gesteckt („vna pelle naturale di Lione, dentroui vn'huomo"). Dann kamen zwei Unwesen, halb Menschen halb Schlangen, und verschiedene Tiere aus dem Reich der Fabel. Schließlich verjagte Herakles Frau Laster, und das Intermezzo endete mit einer Kanzone der Ungeheuer. Dann begann der zweite Akt der „Fabii".

3. Intermezzo: Der Nymphenraub

Ein Schäferstück. Vier Hirten führten vier Nymphen auf die Bühne, in deren Mitte als Überraschungseffekt („in vn tratto") eine halbrunde Weinlaube inmitten einer Blumenwiese erschien. Die Hirten und Nymphen zogen sich in die Laube zurück, um eine Kanzone zu singen. Dann stürmten vier Satyrn herein, verscheuchten die Schäfer und entführten die Nymphen. Wiese und Laube verschwanden „in vn subito". Die technische Durchführung dieser partiellen Verwandlung erfolgte durch eine Art Ekkyklema. Die Wiese, auf der die Laube stand, war „ein Stück Bühnenboden" („era di vn pezo del palco"), das durch einen Zapfen („perno") im Gleichgewicht gehalten und mit Hilfe einer Winde herausgedreht wurde („bilicata con vn perno, per via di vno argano si voltaua")[7]. Ceccherelli kommentierte: „fu vna merauigliosa e stupenda cosa".

4. Intermezzo: Die Macht der Verleumdung

Ein Zwischenspiel mit allegorischer Bedeutung. Aus dem Bühnenboden erhob sich plötzlich ein königlicher Thron („in vn subito vsci di sotto il palco")[8]. Auf ihm nahm ein König Platz und schenkte mit seinen langen Eselsohren den Einflüsterungen zweier Frauen Gehör: der Unwissenheit und der Furcht, in deren Gesellschaft noch weitere allegorische Figuren aufgetreten waren: der Neid, die Verleumdung, die Hinterlist, der Betrug, die Reue, die Wahrheit und vier Gestalten, die die öffentliche Meinung vorstellten; sie erschienen in langen schillernden Gewändern und trugen über den schwarzen aufgelösten Haaren das Zifferblatt einer Uhr — als Symbol der Unbeständigkeit; der Mangel an Urteils-

[7]) Descrizione S. 22 v.
[8]) Ebd. S. 24 r.

kraft und der Wankelmut wurden durch weitere Attribute versinnbildlicht. Die Allegorien bildeten einen Halbkreis um den Königsthron und sangen eine Kanzone. Dann traten sie ab, und der Thron verschwand in der Versenkung.

5. Intermezzo: Die Musen und Grazien

Gefolgt von der Furcht, der Hoffnung, dem Neid, der Ehre, der Zufriedenheit, dem Ruhm, der Belohnung und der Tugend trat Amor auf. Die Gruppe blickte zum Himmel auf, aus dem sich eine Wolke herabsenkte, die schließlich die ganze Bühne (also das Bühnenbild mit dem herzoglichen Palast) verdeckte. In der Mitte der Wolke saßen die neun Musen und drei Grazien auf einer Bank. Die Sicherheit der himmlischen Gestalten war durch einen eisernen Gurt („vna cigna di ferro")[9]) garantiert, durch den sie gehalten wurden. Um die Wolkenillusion nicht zu stören, hatte man die Sicherheitsgürtel mit Baumwolle kaschiert („tutta piena di bambagia"). Die Wolke selbst war übrigens auf Leinwand gemalt („di tela dipinta"). Mit einer Kanzone begrüßten Amor und seine Begleiterinnen die Musen und Grazien, die ihrerseits mit einem Musikstück antworteten. Inzwischen hatte die Wolke den Bühnenboden erreicht, und die Musen und Grazien stiegen aus. Nach zwei weiteren Gesangsnummern verschwand die Wolke nach oben, und den Zuschauern bot sich ein neuer Anblick, ein anderer Florentiner Stadtteil, das Stroharbeiterviertel gegen den Dom zu — die Dekoration für den fünften Akt der Komödie[10]).

Auf welche Weise hatte Baldassare da Urbino den Szenenwechsel bewerkstelligt? Wohl mit Hilfe von Drehprismen. Der Text der Beschreibung läßt keinen Zweifel zu, daß die einzelnen Dekorationsteile durch Drehung um ihre Längsachse verändert wurden: „tutti i pezzi erano bilicati sopra certi perni"[11]), d. h. die Dekorationselemente waren auf Zapfen montiert, so daß ein kleines Kind keine Schwierigkeit gehabt hätte, sie umzudrehen: „che ogni minimo fanciullo con gran facilità la volgeua." Ceccherellis Urteil wurde offenbar von allen Zuschauern bestätigt: „vn' artifizio merauiglioso"!

6. Intermezzo: Die Götterversammlung

Nach Beendigung des fünften Aktes öffnete sich der Himmel über Florenz und zeigte die versammelten Götter beim Mahle, das nach Platos Symposion anläßlich der Geburt Aphrodites veranstaltet wurde. Die Armut (Penia), die sich vom Reichtum (Poro) ein Kind ersehnte, nahte sich den Himmlischen, um etwas von dem Überfluß zu erhaschen. Poro, vom Nektar angeheitert, vereinigte sich in den Gärten des Zeus mit der Armut und zeugte mit ihr den Eros. Der Himmel blieb eine Zeitlang offen, damit die Zuschauer die bemalten Pappgötter („Dei di car-

[9]) Ebd. S. 25 v.
[10]) Jedenfalls unterschied sich die neue Stadtansicht durchaus von der ersten: „il qual volgere la faceua diuersissima da quello che alla prima era mutando tutte le case", ebd. S. 18 r.
[11]) Ebd. S. 17 v.

toni dipinti")[12]) identifizieren konnten. Dann schloß sich der Himmel, und die neunundzwanzig Götter (mehr konnte die Bühne nicht fassen) erschienen nun in Person. Voran Eros mit Vater und Mutter, die in der Mitte der Bühne Aufstellung nahmen, während die übrigen Gottheiten hinten einen Halbkreis bildeten und ein Tanzlied sangen, dessen Musik von Alessandro Striggio stammte, der auch die übrigen Gesangsnummern komponiert hatte[13]). Die Texte hatten „due eccellentissimi, & rarissimi ingegni" verfaßt. Aus den Versen entnimmt man, daß diese Unbekannten nur eine bescheidene dichterische Begabung hatten. Immerhin hatten sie es verstanden, durch die Stimmung und allegorische Bedeutung ihrer Zwischenspiele auf die Ereignisse der folgenden Akte hinzuweisen.

Im Frühjahr 1569 erwartete man in Florenz den Besuch des Erzherzogs Karl. Über die Ehe Francescos mit Johanna von Österreich waren üble Nachrichten an den Kaiserhof gelangt, und auch das Privatleben Cosimos war nicht eben erbaulich. Jedenfalls kam der Erzherzog, um sich mit seiner Schwester einmal auszusprechen.

Der Festkalender für 1569[14])

27. April: Ingresso des Erzherzogs in Florenz.

29. April: Calcio-Spiel auf der Piazza S. Croce.

1. Mai: Aufführung der Komödie „La Vedova" des Giovambattista Cini mit Intermezzi, gleichfalls von Cini. Die Musik stammte von Alessandro Striggio.

5. Mai: Mascherata delle Bufole, wohl auf der Piazza S. Croce.

Die Aufführung von Cinis Komödie fand offenbar in der Scala de' Cinquecento des Palazzo Vecchio statt, denn nur auf diesen Saal kann sich der Hinweis in dem „Raccolto" beziehen: „grandissima e veramente Realissima Sala che vn Paradiso sembra[15])." Die Bühne war am Südende der Halle[16]) aufgerichtet, also an dem der „Audienz" gegenüberliegenden Ende. In einiger Entfernung davor stand die Tribüne („rialto") für die Fürstlichkeiten. Die Damen saßen ringsherum auf den gradi; die Herren waren im Parterre untergebracht.

Das Bühnenbild des Baldassare Lanci für „La Vedova" zeigte einen Ausschnitt

---

[12]) Ebd. S. 27 v.

[13]) Über die Instrumentierung vgl. Descrizione S. 30 v. und 31 r.

[14]) Primärquellen: Raccolto / delle feste / fatte in Fiorenza / Dalli Ill. & Ecc. Nostri Signori e padroni / il Sig. Duca, & il Sig. Principe di / Fiorenza, & di Siena / Nella venuta del Serenissimo Arciduca / Carlo d'Austria per honorarne / la presenza di sua Altezza. / In Fiorenza. / Appresso i Giunti. 1569. / Con licenza, & Priuilegio. — (Giovanni Passignani) Descrittione / dell'Intermedii / fatti nel felicissimo / Palazo del Gran Dvca / Cosimo, & del suo Illustriss. / figliuolo Principe di / Firenze, & di Siena. / Per honorar la Illvstris. / Presenza della Sereniss. / Altezza dello Eccellentissimo / Arciduca d'Austria. / Il primo giorno di Maggio, /l'Anno MDLXIX. / In Fiorenza. / Appresso Bartholomeo Sermartelli. / Con licenzia, & Priuilegio.

[15]) Raccolto S. 9.

[16]) A. a. O., „In testa della parte di Mezzodi era la Scena".

von Florenz, nämlich den Antellesibezirk mit der Fassade des Palazzo Vecchio und den Statuen der drei Riesen: Michelangelos David und Bandinellis Herkules und Cacus[17]). Der Himmel über Florenz konnte geöffnet werden, und eine Öffnung im Bühnenboden ermöglichte das Erscheinen von Unterweltsfiguren im zweiten Zwischenspiel[18]). Im übrigen war das Bühnenbild so eingerichtet („con tanto ingegno accommodata"), daß es sich im dritten Akt blitzartig durch eine Umdrehung verwandelte („in vno momento riuolta"), ein technisches Problem, das uns unten noch beschäftigen wird.

1. Intermezzo: Frau-Fama.

Vor dem ersten Akt der Komödie erschien der Wagen der Fama im Bühnenbild von Florenz. Auf dem vergoldeten, laubgeschmückten Fahrzeug, das von der Gegenwart und der Vergangenheit hereingezogen wurde, stand Frau Fama in aufrechter Haltung auf einem Globus[19]). Sie trug ein dunkelblaues goldbesetztes Atlaskostüm, weiße Schleier, goldene Schuhe und Flügel. Der goldene Kopfputz war von einem Sternbild gekrönt. In der Rechten hielt sie eine Trompete mit drei Schalltrichtern, „für die drei Teile der Welt". In der Linken hatte sie drei Girlanden, eine aus Lorbeer, eine andere aus Eiche, eine dritte aus Palmzweigen. Viele Männer und Frauen begleiteten den Trionfo der Fama. Von der entgegengesetzten Seite erfolgte der Auftritt von neun Jünglingen und neun Mädchen, die letzteren nach „Nymphenart" gekleidet in gelben und roten Atlasgewändern. Ein musikalischer Meinungsaustausch zwischen Frau Fama und den achtzehn Liebenden beendete das Zwischenspiel.

2. Intermezzo: Erichtho.

Die von Lucanus und Dante erwähnte thessalische Überhexe Erichtho beherrschte das Zwischenspiel nach dem ersten Akt[20]). Sie war in grauer Gewandung, hatte ein mageres blasses Gesicht und trug einen Zypressenkranz auf den schwarzgrauen Haaren. Ein Fuß war ohne Bekleidung. Mit ihrer Rute zog sie auf der Bühne etliche magische Kreise, während sie in einem Madrigal eine Reihe von Geistern aus der Unterwelt beschwor, die sich durch verschiedene Insignien als Dichter, Bildhauer, Maler, Musiker oder Alchemisten auswiesen, obwohl sie im übrigen alle einen Mantel aus grauem Taffet trugen. Diese Ombre sangen ihr trauriges Lied und wurden dann von der Maga wieder in die Unterwelt zurückgeschickt.

3. Intermezzo: Wolken und Winde

Als ein aristophanisches Echo schwebten Wolken über die Bühne. Sie wurden von blonden Frauen in silberfarbigen, roten, gelben oder grünen Kostümen dar-

[17]) Raccolto S. 10.
[18]) A. o. O., „per mandare fuori gente finti vscire d'inferno".
[19]) Die folgende Beschreibung gründet sich auf Descrittione, Sign. A3r & v.
[20]) Zum folgenden vgl. Descrittione A4r & v.

gestellt. Die Wolken sangen ein süßes Madrigal und zogen im Osten ab. Gleichzeitig stiegen aus einer Versenkung 16 Winde auf. Sie alle trugen Flügel und eine Fülle von Schleiern. Im übrigen waren sie in vier Gruppen eingeteilt. Vier dieser Winde erschienen in dunkelblauen Atlaskostümen und trugen Masken von weißer Farbe: das waren die Ostwinde. Einer von ihnen, Aeolus, war durch Krone und Zepter als ihr König kenntlich gemacht. Vier andere Winde waren in hellblauem und weißem Atlas; sie trugen die Masken alter Männer. Das waren die Nordwinde. Die vier westlichen Winde, mit jugendlichen Gesichtsmasken, hatten rote und blaue Kostüme. Die vier Südwinde, in lohfarbenen und grauen Gewändern, hatten rundliche alte Gesichtsmasken von dunkler Farbe. Alle Winde sammelten sich im Westen und trieben gleichsam mit ihrem Atem die Wolken in die östliche Richtung ab. Sie bliesen auf silbernen Muscheltrompeten und sangen eine Kanzone. Dann gingen sie durch verschiedene „Bühnengassen" („le strade della Scena") ab.

Wie alle vorhergehenden Intermezzi hatte sich auch das dritte in der florentiner Dekoration abgespielt. Nach dem dritten Akt der Komödie trat ein Szenenwechsel ein, den Baldassare da Urbino mit Hilfe von Drehprismen bewerkstelligte. Beide Festbeschreibungen erwähnen die Drehung („dopo il terzo Atto voltatasi . . . la Scena"[21]), „la Scena, la quale girata"[22]), und von dem Bericht eines dritten Augenzeugen wird unten noch die Rede sein.

4. Intermezzo: Latona

Nach dem dritten Akt der Komödie verwandelte sich also das Bühnenbild, und den Zuschauern bot sich nun der Anblick einer ländlichen Gegend: die Landschaft von Arcetri außerhalb der Stadtmauer von Florenz. Nach dem „Raccolto" sah man eine große Fläche klaren Wassers und eine Menge Bauern bei der Arbeit[23]). Die „Descrittione" spricht[24]) von einem Sumpf mit vielen Binsen. Die Bauern waren in ländlicher Tracht: lange weiße Hemden, darüber orangefarbige Wämser aus Atlas und goldgelbe Hüte. Sie sangen, als sie mit ihren Sicheln oder Sensen auf den Tümpel zumarschierten. Nun erschien Latona in einem goldbesetzten, dunkelgrünen Kostüm. Ein dunkler Schleier umhüllte ihre Haare, und eine Fledermaus diente ihr als Kopfputz. In ihren Armen hielt sie zwei kleine Kinder, in der Rechten ein goldenes, in der Linken ein silbernes: die Sonne und den Mond. In einem Madrigal bat sie die Bauern um Erlaubnis, von dem Wasser des Teiches trinken zu dürfen, aber die lycisch-toskanischen Bauern verwehrten ihr dies. Nun wandte sich Latona an Zeus, den Vater der göttlichen Zwillinge, der die Bauern daraufhin in Frösche verwandelte, in höchst naturwahre Frösche: „tanto simili à veri che piu simili non sono i naturali"[25]). Sie hüpften in den Tümpel und quakten und gurgelten ein Lied, das die Zuschauer in ihre geistige Heimat zwischen Aristophanes und Ovid versetzte. Die Verwandlungskostüme für die Bauern-Frösche stammten von Bernardo Buontalenti, dessen

[21]) Raccolto S. 13. [22]) Descrittione A 7 v. [23]) Raccolto S. 13.
[24]) Descrittione A 7 v. [25]) Raccolto S. 13.

Name zum erstenmal in einer Festbeschreibung auftaucht, wobei er als „ingegniere & pittore dello Illustrissimo Principe" bezeichnet wird[26]).

5. Intermezzo: Diana und ihre Nymphen

Auftritt der Diana mit 36 Nymphen, die alle im selben Stil gekleidet waren, wenn auch in verschiedenen Farben. Vom Kopfputz hingen lange Schleier herab. Die Nymphen gingen barfuß, hatten die Brüste entblößt und hielten Wurfspeere in den Händen. Die eine Hälfte tanzte, während die andere ein Preislied auf Diana sang, die silberhaarige Göttin, die in einem weißen Atlas- und Silberbrokatkostüm die Mitte der Gruppe einnahm.

6. Intermezzo: Die Götterversammlung

Nach Beendigung von Cinis Komödie öffnete sich der Himmel, von dessen intensiver Leuchtkraft in beiden Festbeschreibungen die Rede ist[27]), und ein Chor der alten Götter sang die Schlußhymne. Auf einem vergoldeten Thron saß Jupiter auf dem höchsten Punkt, etwas tiefer die anderen Gottheiten: Merkur, Mars, Bacchus, Diana, Kybele, Venus, Saturn, Apollo, Aurora, Juno, Vulcanus, Pallas, Astraea und Ceres. Als Nebenfiguren erschienen die drei Grazien, der Friede, der Frühling und zwei Cyclopen des Vulcanus, Steropes und Pyracmon. Vier Amoretten lugten aus den Wolken hervor.

Lancis Drehprismen

Wir müssen hier noch näher auf den Szenenwechsel eingehen, der am Ende des dritten Aktes stattfand. Die beiden Festbeschreibungen legten die Vermutung nahe, daß Lanci hier wiederum mit Periakten gearbeitet hat. Die Richtigkeit unserer Annahme wird durch den Bericht eines dritten Augenzeugen bestätigt. Ignatio Danti, der Architekt, Mathematiker und Kosmograph, hatte der Aufführung von Cinis Komödie beigewohnt. Er arbeitete damals an den Landkarten für die Schranktüren der Guardaroba nuova im Palazzo Vecchio. Pater Danti hat seine Theatereindrücke erst 14 Jahre später veröffentlicht, als er 1583 Vignolas „Le due regoli di prospettiva pratica" herausgab[28]). Danti versah das Werk mit Zusätzen über Probleme der Bühnenperspektive, unter anderen mit einem Abschnitt über den Gebrauch von Periakten. Er behauptete, daß solche Drehprismen zum erstenmal von Aristotile di San Gallo verwendet wurden, als dieser für Herzog Pierluigi Farnese in Castro eine Bühne einrichtete. In einem Diagramm vermittelte Danti dem Leser eine Vorstellung von einer Periaktenanlage, wobei er zwei dreiseitige Prismen auf jeder Bühnenseite und einen größeren Periaktos chen: „Während des Besuches des Erzherzogs Karl von Österreich im Jahre 1569

---

[26]) Descrittione A7r.
[27]) Raccolto S. 14—15; Descrittione B1r.
[28]) Vignola hatte das Werk unvollendet hinterlassen, als er 1573 starb.

als Hintergrund vorsah. Dann kommt er auf die Aufführung von 1569 zu sprechen: „Damals sah ich in Florenz ein Theaterstück in einer ähnlichen (Periakten-) Dekoration aufgeführt, und zwar im herzoglichen Palast, wo sich das Bühnenbild, von Baldassare Lanci da Urbino entworfen, zweimal verwandelte. Zu Beginn der Komödie zeigte das Bühnenbild die Brücke von Santa Trinità, und da es sich aus dem Stück ergab, daß die handelnden Personen in das Dorf Arcetri zu gehen hatten, trat durch eine Umdrehung die zweite Prismenfläche in Erscheinung (si voltò la seconda faccia), und man sah die Bühne voll mit Gärten und Landhäusern, wie sie eben in Arcetri vorkommen, und mit Weingärten und den umliegenden Gütern. Dann aber veränderte sich die Bühne zum zweitenmal (la seconda volta si rimutò la scena) und stellte das Florentiner Stadtviertel von Alberti dar. Während sich das Bühnenbild drehte (mentre che la scena si giraua), war die Bühne bedeckt (coperta) und von den schönsten Intermedien in Anspruch genommen, die von Giouambatista Cini, einem Florentiner Edelmann, stammten, dem wir auch die Komödie verdankten. Ich erinnere mich, daß der Himmel während des ersten Szenenwechsels geöffnet wurde und sich in den Wolken eine große Zahl von Göttern zeigte, die eine sehr angenehme Musik sangen und spielten. Zur selben Zeit senkte sich eine Wolke bis zu den Füßen der Götter und bedeckte die Bühne, während die Umdrehung durchgeführt wurde (coprì la scena in mentre che si girò). Als die Wolke nach oben entschwand, erschien auf der Bühne die Landschaft von Arcetri außerhalb der Porta di San Giorgio, in der Nähe der Stadtmauer. Inzwischen bewegte sich der Triumph der Fama über die Bühne, begleitet von vielen Menschen, die ein Musikstück sangen in Antwort auf die Musik, die aus dem Himmel tönte. Als sich die Bühne zum zweitenmal durch eine Umdrehung verwandelte (All' altra volta, che si girò la scena), wurde sie gleichfalls durch eine Wolke verhüllt, die von der Seite herauskam (che di trauerso veniua) und von Winden getrieben wurde, während das Zwischenspiel stattfand".[29])

Ein Vergleich dieses Berichts mit den Beschreibungen unserer Primärquellen ergibt, daß Danti die Reihenfolge der Intermezzi nicht im Gedächtnis behalten hat. Auch spricht er von zwei Dekorationsveränderungen, wofür wir weder im „Raccolto" noch in der „Descrittione" Belege finden. Aber das ist hier gleichgültig. Wesentlich ist, daß Danti sich an die Aufführung der „Vedova" im Zusammenhang mit einer technischen Abhandlung über das Periaktensystem erinnerte und uns somit den endgültigen Beweis lieferte, daß Baldassare Lanci sich der Drehprismen bediente, von denen Vitruvius im sechsten Kapitel des fünften Buches seiner „De Architectura" in allerdings rätselhafter Weise berichtete.

Die Bufolata

Am 5. Mai wurde dem österreichischen Ehrengast eine Büffelmaskerade vorgeführt, ein prozessionaler Trionfo mit allegorischem Gehalt. Die sinnbildliche Gestalt saß oder lag auf dem Rücken eines maskierten Büffels und wurde „ge-

[29]) Vignola-Danti, Le due regoli di prospettiva pratica (Roma 1583), S. 91—92.

jagt" von einem Trupp beziehungsreicher Figuren, die auf Pferden reitend dem Büffel folgten. Es wäre für den modernen Leser ermüdend, würden wir die zwölf Büffelgruppen im einzelnen beschreiben. Es lohnt sich jedoch, ein paar Details herauszugreifen, zumal die Bufolata ein durchaus typisches Element der florentinischen Festkultur war.

Die Veranstaltung fand offenbar auf der Piazza di S. Croce statt[30]). Auf der einen Seite des Platzes stand die Tribüne für die Ehrengäste. Gegenüber hatte man eine Öffnung in den Zuschauergerüsten freigelassen und dort einen Eichen- und Buchenhain aufgepflanzt, durch den die erste Maskentruppe auf den Platz einzog. Der Büffel war als Hirschkuh verkleidet, und auf ihm ritt eine junge Dame, die das Menschliche Leben repräsentierte. Die Reiterin trug ein weißes Silberbrokatkostüm über einem seidenen grünen Unterrock. Der Schnitt war „alla Ninfale", und Blumengirlanden dienten als Schmuck. In einem Madrigal erflehte das Menschliche Leben von den Göttern Schutz gegen die Verfolgung durch die Sieben Todsünden und die Furien. Dann begann Rauch aus dem Haine aufzusteigen, der sich zum Teil über die Piazza hinzog. Dann loderte eine Flamme auf, und unter einem Donnerschlag verschwand der Hain vom Erdboden. Damit war den Todsünden und Furien der Weg freigemacht, und sie schwärmten nun, trompetenförmige feuerspeiende Instrumente in der Hand, aus einer Höhle, um die Vita Humana zu verfolgen, wie die Furien des Aischylos sich seinerzeit in der Orchestra des Dionysos Theaters an die Fersen Orests geheftet hatten. Hier waren es 18 Furien und die 7 Todsünden, die Furien in einem Nacktheit vortäuschenden Kostüm, schlangengegürtet und blutbespritzt; sie trugen Fledermausflügel und hielten in den Händen Zypressenzweige, aus denen Feuer und Rauch entstiegen.

Dann begann der prozessionale Einzug, die „mostra", der übrigen elf Maskengruppen. Zunächst der Schlaf auf seinem Büffel, verfolgt von den Wissenschaften. Dann Demogorgone auf seinem als Cerberus kaschierten Büffel, begleitet von Hexen, die äußerst bizarr kostümiert waren, zum Teil als verlockende Sirenen, zum Teil als scheußliche Schlangen. Um dem Publikum die Identifizierung zu erleichtern, trugen sie in der einen Hand eine brennende Kerze, in der anderen ein Zauberbuch. Dann kam ein Büffel, dem man das Aussehen eines Wolfes gegeben hatte, so daß der Büffel „pareua veramente vna Lupa". Auf der „Wölfin" ritt ein Jüngling, der, als Frau verkleidet, die Verschwendung darstellte und mit Schmuck überladen war. Die Begleitung bildeten sechs „Plutoni" auf Pferden mit zwölf Pagen, von denen sechs als Furien und sechs als Harpyen kostümiert waren. Eine weitere Maskengruppe stellte die Nacht dar, die von sechs Apollos „gejagt" wurde. Dann kam die Pest auf ihrem Büffel, verfolgt von sechs nach Vulcanus-Art als Schmiede verkleideten Figuren — das Feuer, durch das man die Pest reinigt. Dann erschien Frau Zwietracht auf ihrem Reittier, der sechs „Kavaliere der Eintracht" nachstellten. Discordia trug das Kostüm, das ihr

---

[30]) Unsere Quelle für die Bufolata ist die Descrittione / della Mascherata / delle Bufole. Diese Beschreibung folgt dem Raccolto auf S. 17—79.

Ariosto in seinem „Orlando furioso" gegeben hatte. Auf dem zehnten Büffel ritt die Chimaera mit dem Kopf eines Löwen oder Tigers, mit der Brust eines Bockes und dem Schwanz eines Drachen. Dem Untier folgten Bellerophon und Nemesis mit den vier Kardinaltugenden. Die elfte Mascherata stellte ziemliche Anforderungen an das mythologische Wissen der Zuschauer: der blinde König Phineus wurde von den Harpyen verfolgt, die ihm einen Teil seines Essens raubten, so daß er stets Hunger litt. Er ritt auf seinem Büffel in einem Sattel, der aus violettem Samt wie ein Thron gestaltet war. Das goldene Zepter mit eingelegter Arbeit diente ihm als Stachelstock. Vor ihm war ein Tischchen mit fingierten Speisen. Hinter ihm ritten sechs Harpyen auf Pferden. Die Harpyen waren als phantastische Vogelgestalten kostümiert, mit bleichen mageren Masken, aus deren offenen Mäulern Fangzähne hervorragten. Im Mittelpunkt der letzten Maskengruppe, die offenbar Cosimo selbst ersonnen hatte, stand die Schönheit, die auf einem in eine Hirschkuh verwandelten Büffel einritt. Bellezza, die wie Diana oder eine ihrer Nymphen aussah, hatte sechs Gefährten, die die verschiedenen Arten der „Jagd nach der Schönheit" zur allegorischen Darstellung brachten. Da war zunächst die „Liebe an sich" dargestellt in der Gestalt eines Jünglings, der wie Narkissos aussah. Als Kopfzier trug er zwei Schwanenflügel, ein Hinweis auf die Verwandlung des Zeus in diesen „suaue vcello". (Man bemerkt, wie hier die „Metaphern" gemischt wurden.) Dann kam die Figur der „anhänglichen Treue", die nicht durch natürliche Schönheit besticht, sondern sich dem Geliebten durch jahrelange Treue nähert. Im Troß der Schönheit befanden sich auch der Reichtum und die Schmeichelei. Der Reichtum enthielt eine deutliche Anspielung auf den Goldregen. Schließlich kamen der Betrug und die Rohe Gewalt, die letzte Figur mit einem Stierkopf, ein Hinweis auf den Raub der Europa. Rohe Gewalt als letzter Ausweg, wenn die anderen Künste versagen, um Schönheit zu gewinnen. Unser Berichterstatter, der die Bufolata auf nicht weniger als sechzig Druckseiten beschreibt, muß zugeben, daß sich die Bedeutung all dieser „concetti" erst dem erschloß, der die Darstellungen auf den als Schmuck verwendeten Gemmen studierte. Dazu hatten die Zuschauer nun freilich keine Gelegenheit. Hinzuzufügen wäre noch, daß die Pagen, die die berittenen Schönheitssucher begleiteten, als — Hunde verkleidet waren.

Inzwischen war es Abend geworden und Zeit für den Einzug eines vergoldeten Wagens mit einem kreisförmigen Teatro, auf dem die neun Musen eine Kanzone auf die Ehre sangen. Dann zündeten die Pagen der zwölf Maskengruppen ihre Fackeln an, und der Zug bewegte sich prozessional durch die nächtlichen Straßen, wobei die Musen ihre Kanzone an verschiedenen Punkten der Stadt wiederholten. Erzherzog Karl und seine Schwester folgten in einer Kutsche.

(Fortsetzung im nächsten Heft.)

OPER UND POLITIK

Von Arthur Scherle (München)

Die Oper ist ein Kunstwerk überzeitlichen Charakters. Ihre Aufgabe besteht nicht darin, in die Tagespolitik einzugreifen. Trotzdem können auch Opern eine politische Funktion übernehmen: Es ist hier in erster Linie an einige Jugendwerke Verdis zu denken. Die großen Kunstwerke der Opernliteratur sind dagegen dem politischen Tagesgetriebe entrückt. Falls ihnen Sujets zugrunde liegen, die eine politische Ausdeutung zulassen, haben die Librettisten ihre Texte zumeist politisch „entschärft", wie das Beispiel von Mozarts „Figaro" zeigen wird. Für die großen Opernkomponisten ist also politische Agitation nicht Aufgabe eines Bühnenkunstwerkes: Richard Wagner hat seine Gedanken zur Tagespolitik den theoretischen Schriften anvertraut. Auch andere Komponisten traten in Wort und Schrift für ihre politischen Ideale aktiv ein, ohne gleichzeitig ihr politisches Credo in ihre musikalische Bühnenkunst einzubeziehen.

Im Barock war die Oper ein „Politikum" in einem besonderen Sinne. Sie hatte u. a. die Aufgabe, die regierenden Fürsten und ihre Taten zu verherrlichen. Erklang die barocke Kirchenmusik „zum höheren Ruhme Gottes", so stand die Oper ganz im Dienste des höfischen Lebens. Fürstenhochzeiten, Geburten und siegreiche Feldzüge, dies alles wurde in der Oper verherrlicht. Heinrich Schütz' „Dafne", die erste deutsche Oper, ist zur Feier der Hochzeit des hessischen Landgrafen Geörg mit einer sächsischen Prinzessin komponiert. Die Opern Lullys huldigten dem Sonnenkönig Ludwig XIV. von Frankreich. Auch die Wiener Barockoper diente der höfischen Repräsentation. In der Kaiserstadt wirkten namhafte Komponisten, Textdichter und Bühnenbildner im Dienste des Hofes. Marc Antonio Cesti war einer der bedeutendsten Komponisten am Wiener Hof. Sein „Pomo d'oro" ist eine Huldigungsoper für Kaiser Leopold I. und seine Gemahlin, der am Schluß der Oper der Huldigungsapfel des Parisurteils überreicht wird.

Die höfische Barockoper ist eine aristokratische Kunst. „Demokratischer" und volkstümlicher war die Oper in der Freien Reichsstadt Hamburg, wo die Oper vornehmlich dem Unterhaltungsbedürfnis der bürgerlichen Schichten diente. Freilich wurde auch die Hamburger Oper später zu einem „Politikum": als sie nämlich von kirchlichen Kreisen verfemt wurde, die ihr vorwarfen, sie sei amoralisch. Erbitterte Fehden pro und kontra Oper wurden damals in Streitschriften und sogar von der Kanzel ausgefochten. Das Bewußtsein von der politischen Funktion der Oper hat sich auch im 18. Jahrhundert erhalten. Ignaz Holzbauers Oper

„Günther von Schwarzburg" — mit dem Text von Anton Klein — ist eine der ersten deutschsprachigen Opern mit einer ausgesprochen nationalen Tendenz. Die patriotische Gesinnung des Textdichters dokumentiert sich im Libretto in einer ganzen Reihe von Anspielungen auf die damaligen politischen Verhältnisse im Reich. Der Librettist verurteilt u. a. die politische und kulturelle Abhängigkeit deutscher Fürsten vom Ausland und den Dualismus Preußen—Österreich: „O Deutschland! Wie klein bist du zerteilt durch Zwietracht!" Auch die Anspielungen auf Friedrich den Großen und den starken Einfluß der französischen Kultur auf das deutsche Geistesleben sind bemerkenswert: „Entnervender als Zwietracht ist der Hang zu fremder Sitte — stolz, deutsch zu sein, ist eure Größe!" Kleins Text zu Holzbauers Oper ist mehr ein politisches Manifest als eine wirkliche Dichtung. Er ist jedoch von Bedeutung als einer der ersten Versuche, die deutsche Oper in den Dienst der politischen Agitation zu stellen.

Die großen europäischen Höfe förderten im 18. Jahrhundert noch die italienische Oper. Wien war damals ein Zentrum der italienischen Opernproduktion. Aber nicht nur italienische Komponisten und Textdichter wie Salieri, Metastasio und da Ponte wirkten dort. Auch Wolfgang Amadeus Mozart schuf seine Meisterwerke „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" unter Verwendung italienischer Originaltexte.

In diesem Zusammenhang ist vor allem „Die Hochzeit des Figaro" interessant, der ein italienischer Text da Pontes zugrunde liegt. Als literarische Vorlage diente die gleichnamige Komödie von Beaumarchais. In der Bearbeitung da Pontes ist der Text politisch „entschärft" und der ironische Grundton, der das Schauspiel des französischen Autors durchzieht, weitgehend gemildert. Die Vorgänge werden dafür im Texte da Pontes — noch stärker durch die Vertonung Mozarts — auf eine allgemeinmenschliche Ebene gehoben. Der bittere Spott Beaumarchais' ist einer mehr hintergründigen und weniger aggressiven Ironie gewichen, die sich beispielsweise zeigt, wenn der Chor der Bauern und Bäuerinnen dem „gütigen gnädigen Herrn" huldigt: „Er schützet die Unschuld, ehret die Tugend." Und dies in einem Augenblick, in dem sich der Graf eben von Susanna die Erfüllung seiner erotischen Lüste erhofft! Alle Szenen oder Textstellen der Vorlage, die zu sehr zeitkritisch hätten wirken können, sind im Libretto weggelassen worden oder auf wenige Anspielungen reduziert (vgl. die Arie des Figaro im IV. Akt „Ach, öffnet eure Augen", wo da Ponte mit der Floskel „Das Weit're verschweig' ich, es weiß alle Welt" summarisch auf die damaligen Mißstände hinweist, während Beaumarchais sie einzeln erwähnt). In der Oper ist auch die Gerichtsszene weggefallen, in der Figaro verurteilt wird, Marcellina zu heiraten, und in der Beaumarchais den Ämterschacher im absolutistischen Frankreich des 18. Jahrhunderts brandmarkt. Das Bestreben, die menschlichen Aspekte hervorzuheben und gleichzeitig die politische Tendenz zurückzudrängen, wird durch Mozarts unsterbliche Musik noch weiter verstärkt. Aus der Situationskomödie des Beaumarchais ist ein „drama giocoso" geworden, in dem nicht die Situationskomik, sondern die Personencharakteristik im Mittelpunkt steht.

Beaumarchais' „Figaro" war der „Sturmvogel der Revolution". Kurz nach Aus-

bruch der französischen Revolution sind einige Opern entstanden, in denen die großen politischen und sozialen Umwälzungen der Zeit verherrlicht sind. Gretry komponierte vier Revolutionsopern, die allerdings heute in Vergessenheit geraten sind. Bekannter wurde Lesueurs Oper „Die Caverne" aus dem Jahre 1793, die handlungs- und stimmungsmäßig in mancher Hinsicht mit Schillers „Räubern" zu vergleichen ist. Cherubinis bekannter „Wasserträger", den man als Vorstufe zu Beethovens „Fidelio" betrachten kann, gehört ebenfalls hierher. Im „Wasserträger" rettet eine heldenmütige und opferwillige Frau ihren Gatten in letzter Minute vor dem Zugriff der Exponenten eines despotischen Absolutismus. Beethovens „Fidelio" ist weit über den Typus der „Revolutionsoper" hinausgewachsen. Auch ihm diente ein französisches Werk dieser Gattung als Vorlage, nämlich Gaveaux' „Leonore", komponiert 1791 auf einen Text von Bouilly. Beethovens „Fidelio" ist nicht nur ein „Hohelied der Gattenliebe". Er ist mehr — ein Hohelied der Menschenliebe. Leonore rettet ihren Gatten Florestan. Sie hätte aber ihr Leben auch für jede andere unschuldig leidende Kreatur eingesetzt. Entscheidend ist hier die Textstelle: „Wer du auch seist, ich will dich retten." Im Gegensatz zu den Revolutionsopern oder zur „großen Oper" des 19. Jahrhunderts verzichtet der Text ganz auf politische Schlagworte: Das Geschehen ist der Tagespolitik entrückt und auf eine Ebene von allgemeinmenschlicher Bedeutsamkeit gehoben.

Die deutsche Romantik stellte dem Internationalismus des 18. Jahrhunderts mit seiner Vorherrschaft der italienischen Oper die volks- und damit deutschsprachige Oper als ideales Kunstwerk gegenüber. Carl Maria von Webers „Freischütz" ist nicht nur das gewichtigste Werk der deutschen romantischen Oper; er ist auch Symbol für das Vordringen der deutschen Oper an die deutschen Hoftheater. Im 18. Jahrhundert war die Hofoper italienisch oder französisch: Mozart komponierte seine Meisterwerke „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte" in italienischer Sprache; „Die Zauberflöte" wurde bekanntlich in Schikaneders Vorstadttheater uraufgeführt. Auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sich zunächst nur wenig an der Vorherrschaft der italienischen Oper an den Residenztheatern geändert. Beklagen sich doch Schubert und Weber darüber, daß Wien in einen Rossini-Taumel versetzt sei, während ihre eigenen Werke nur wenig Beachtung fänden. In Berlin war ein Italiener, nämlich der an sich hochbegabte Komponist Gasparo Spontini, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts königlicher Hofkapellmeister. Um Spontini bildete sich ein Kreis, der die Bemühungen Webers und seiner Anhänger, die deutsche Oper auch an der Berliner Hofoper heimisch werden zu lassen, mit allen Mitteln zu hintertreiben suchte. Mit dem Erfolg der Uraufführung des „Freischütz" war die erste siegreiche Schlacht für die Anhänger der deutschen Oper geschlagen. Die italienische Oper vermochte in Wien und Berlin ihre Sonderstellung bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zu behaupten. An den anderen größeren deutschen Residenzen — wie z. B. in Dresden — war die Situation für die deutsche Oper zunächst nicht viel günstiger. Die deutschen Komponisten der Romantik beklagten sich deshalb bitter über die Benachteiligung der deutschen Kunst. Weber und Schumann wet-

terten insbesondere gegen Rossini und Donizetti. Auch Spohr und Marschner bekannten offen ihre Abneigung gegen die fremdländische „Importware". Die Oper war somit in der Romantik ein nationales Anliegen: Man argumentierte, daß ein Volk wie das deutsche auch eine nationale Oper haben müsse, die im Pantheon der Künste neben der italienischen und französischen Oper gleichberechtigt ist.

Der Gedanke des Anspruchs der Deutschen auf eine nationale Kunst zieht sich durch das ganze 19. Jahrhundert. Er wurde auch von Richard Wagner aufgegriffen. Das Ziel des Bayreuther Meisters war, eine musikalische Tragödie zu schaffen, die auf die griechische Tragödie zurückgreift und gleichzeitig der Eigenart der deutschen Kunst Rechnung trägt.

Für Wagner dient die Kunst zwar der Aussprache einer Weltanschauung, einer philosophischen Lebenshaltung, nie aber der Stellungnahme zu politischen Tagesfragen oder gar zur politischen Agitation. Hier vermögen wir auch einen wesentlichen Unterschied zwischen Wagner und Verdi zu erkennen, dem anderen großen Operndramatiker des 19. Jahrhunderts: Beide waren eifrige Patrioten, die sich aktiv an der Tagespolitik beteiligten. Wagner wurde wegen seiner politischen Aktivität in Sachsen steckbrieflich verfolgt; Verdi ließ sich zum Parlamentsabgeordneten wählen. Während nun aber Verdi Texte vertonte, bei denen jedem die Zusammenhänge zwischen Libretto und der Tagespolitik offenkundig sein mußten, wählte Wagner nur Sujets, die dem politischen Geschehen völlig entrückt sind. Die „Ansprache" des Hans Sachs am Schluß des III. Aktes der „Meistersinger" und eine episodische Stelle im „Lohengrin" sind die einzigen programmatischen Stellungnahmen Wagners — im Rahmen eines Bühnenkunstwerkes — zu kulturpolitischen Fragen. Hier setzt er sich für die „heilige deutsche Kunst" ein, die er durch den ständigen Import von „welschen" Kulturgütern gefährdet sah: „Und welschen Dunst mit welschem Tand sie pflanzen uns in deutsches Land ... drum sag' ich euch: ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister."

Wagner fixierte sein politisches Credo hauptsächlich in den Schriften „Deutsche Kunst und deutsche Politik", „Die Kunst und die Revolution" und „Die Revolution". Sie sind alle in Dresden oder in den ersten Jahren seines Schweizer Asylaufenthaltes entstanden und repräsentieren eine Weltanschauung, die der Bayreuther Meister in den späteren Jahren seines Schaffens zum Teil wieder überwunden hat.

Wagner interessierte sich zunächst nur für die Politik in ihrer Bedeutung für die Kultur. Er war der festen Überzeugung, daß sich eine Änderung der als unbefriedigend empfundenen kulturellen Zustände nur durch eine politische „Revolution" bewerkstelligen lasse: „Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unsrer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine andern öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen." „So war ich von meinem künstlerischen Standpunkt aus, namentlich auch auf dem be-

zeichneten Wege des Sinnens über die Umgestaltung des Theaters bis dahin gelangt, daß ich die Notwendigkeit der Revolution von 1849 vollkommen zu erkennen imstande war." Es darf dabei nie übersehen werden, daß die Politik für Wagner nie Selbstzweck war, sondern nur ein Mittel zum Zwecke der Reform des traditionellen Theaterwesens. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch, daß in den Revolutionsjahren auch Wagners Pläne zum „Kunstwerk der Zukunft" reiften. Im Jahre 1848 entwarf er einen „Plan zur Reform des Königlichen Hoftheaters und der musikalischen Kapelle zu Dresden", „der sich ganz natürlich von selbst bis zu dem Vorschlage der Errichtung eines künstlerischen Nationalinstitutes für unser ganz kleines Vaterland (Sachsen) ausdehnte".

Von den deutschen Fürsten erhoffte er sich zunächst keine Förderung seiner kulturellen Anliegen, denn sie erschienen ihm als Protektoren einer fremdländischen Zivilisation, insbesondere der italienischen und französischen Oper: „Es gibt in der Geschichte keinen schwärzeren Undank, als den Verrat der deutschen Fürsten an dem Geiste ihres Volkes . . ." Wagner wurde also aus der Überzeugung heraus zum Revolutionär, daß eine Änderung der herrschenden Zustände auf dem Gebiete des Kulturlebens sich nur durch eine politische Revolution herbeiführen lasse. In seinem Aufsatz „Die Revolution", der in den Dresdner „Volksblättern" im April 1849 abgedruckt wurde, beschwört er eine Vision herauf, die gerade heute im Zeitalter der Atombombe wieder aktuell ist: „Wie ein ungeheurer Vulkan erscheint uns Europa, aus dessen Innerem ein beständig wachsendes, beängstigendes Gebrause ertönt, aus dessen Krater dunkle, gewitterschwangere Rauchsäulen hoch zum Himmel emporsteigen und, alles rings mit Nacht bedeckend, sich über die Erde lagern, während bereits einzelne Lavaströme, die harte Kruste durchbrechend, als feurige Vorboten alles zerstörend, sich ins Tal hinabwälzen."

Wagners Zeitgenossen in Frankreich und Italien wählten, obwohl politisch vielleicht viel weniger aktiv als Wagner, aktuelle Opernbücher, bei denen irgendein Zusammenhang mit der Tagespolitik bestand. Die französischen Komponisten hatten jenen Spürsinn für das Aktuelle. Ihre Absicht bestand allerdings meist nicht darin, wie Verdi mit ihren Werken das politische Geschehen irgendwie zu beeinflussen. Man ging ganz einfach von der Erwägung aus, daß gewisse Stoffe, bei denen sich Parallelen zur Tagespolitik ergeben, beim Publikum besonders gut „ankommen".

Eine besondere Meisterschaft im Auffinden aktueller Stoffe entwickelte der französische Literat Eugène Scribe, der die bedeutendsten französischen, italienischen und deutschen Komponisten seiner Zeit mit Texten beliefert hat. Von einem Zeitgenossen Scribes stammt der Text zu Rossinis „Wilhelm Tell". Der Freiheitsgedanke ist im Libretto noch stärker betont als in Schillers Schauspiel, das als Vorlage diente. In der Oper ist Tell von vornherein ein zielbewußter Politiker. Er geht mit Absicht ohne Gruß an dem Hute Geßlers vorbei. Im Drama Schillers handelt Tell dagegen mehr als Mensch denn als Politiker.

Auf dem Nährboden der Restauration entstand ein Werk, das aktiv in die Politik des 19. Jahrhunderts eingegriffen hat: Aubers Revolutionsoper „Die

Stumme von Portici", der ein Text Scribes zugrunde liegt. Das tragische Schicksal Fenellas, der Stummen von Portici, erschütterte die Zeitgenossen Aubers; die Freiheitsgesänge Massaniellos und der Fischer begeisterten und ermunterten das aufstrebende Bürgertum zu revolutionärer Tat. Es ist allgemein bekannt, daß die Aufführung der „Stummen von Portici" in Brüssel am 25. August 1830 politische Unruhen auslöste, die zur Trennung Belgiens von Holland führten. Der Literat Scribe trug in seinem Text der revolutionären Zeitstimmung Rechnung. Er veroperte den Freiheitskampf der neapolitanischen Fischer unter Massaniello gegen die Herrschaft des spanischen Vizekönigs von Neapel. Die politischen „Schlagworte" fügen sich dabei organisch in den Text ein. Das Duett „Das teure Vaterland zu retten, sind wir bereit mit Kraft und Mut, ja wir zerreißen seine Ketten und opfern freudig unser Blut" war der „Schlager" des ganzen Werkes. Zeitgenössischen Berichten ist zu entnehmen, daß der bekannte französische Tenor Adolphe Nourit seine Zuhörer mit diesem Duett in einen Taumel der Begeisterung versetzt hat. Kampf für Freiheit und gegen absolutistische Willkürherrschaft ist das Leitmotiv, die Idee, die das Werk durchzieht. Die revolutionäre Idee kommt nicht nur in den Schlagworten, sondern auch durch die Handlungsführung zum Ausdruck: so etwa, wenn die Fischer gegen die Söldner des Vizekönigs kämpfen. Einen besonderen Eindruck machte es damals auf die Zeitgenossen, daß Massaniello die ihm vom Volke angetragene Krone, das Symbol des Königtums, zurückweist. Doch auch in dieser Oper geht, genau wie in Wagners „Rienzi", der edle Streiter für Recht und Freiheit zugrunde. Die Tragik liegt darin, daß nicht die Feinde aus dem vizeköniglichen Lager Massaniellos Ende herbeiführen, sondern die früheren „Freunde" und Anhänger aus dem neapolitanischen Volk. Am Ende der Oper siegen die Truppen des Vizekönigs, und die alte monarchische Ordnung wird wieder hergestellt: „Der Edle erlag und die feigen Horden fliehen." Ist es nicht eigenartig, daß gerade dieses Werk, mit seiner pessimistischen Einschätzung der Fähigkeiten eines Volkes, sich selber zu regieren, auf das demokratische Bürgertum einen solch tiefen Eindruck gemacht hat? Man hielt sich eben mehr an die einzelnen politischen Schlagworte, die in die Chöre eingebaut sind, als an die „Idee", die sich aus dem tragischen Ende des Volksaufstandes und seines Anführers ergibt. Und so machte das Werk, von dem Goethe sagte, es sei im Grunde eine Satire auf das Volk, als „Revolutionsoper" auf allen größeren Bühnen Europas Karriere. In Petersburg, wo die Zensur Einspruch erhob, verlegte man die Handlung ins Mittelalter.

Aufstand gegen die monarchische Herrschaft, ein Leitmotiv im 19. Jahrhundert, ist auch Thema von Aubers Oper „Gustav oder der Maskenball", der ebenfalls ein Text Scribes zugrunde liegt. Die politische Geschichte des 19. Jahrhunderts kennt zahlreiche Königsmorde und Attentate. Ist es da ein Wunder, daß auch die Oper dieses theatralische Motiv aufgreift? Aubers „Gustav" gehört zu den bekanntesten Werken, in denen dieses Motiv gestaltet ist. Scribe, der Textdichter, veroperte hier das Attentat auf Gustav III. von Schweden. Die geschichtlichen Vorgänge boten eine effektvolle Kulisse für eine spannende, mit einer romantischen Liebesgeschichte ausgeschmückten Handlung.

Scribes Text zum „Maskenball" diente noch einem weiteren Komponisten als Vorlage für eine Oper, nämlich für Giuseppe Verdi. Der Italiener vertonte den Text in einer italienischen Übersetzung und Bearbeitung des Rechtsanwalts und Literaten Antonio Somma. Auber benutzte den Originaltext Scribes, ohne daß die französische Zensur ihm Schwierigkeiten bei der Aufführung gemacht hatte; die Italiener nahmen Anstoß an einem Königsmord auf der Bühne. Verdis Oper hätte zunächst in Neapel uraufgeführt werden sollen, doch die Aufführung scheiterte am Einspruch der Zensurbehörde. Man mutete dem Komponisten zu, er solle seiner bereits fertigen Partitur einen völlig neuen Text unterlegen, der den Titel „Adelia degli Adimari" führte. „Textdichter" war ein Zensurbeamter, der glaubte, er habe mit seinem neuen Libretto dem Komponisten einen guten Dienst erwiesen. Verdi lehnte natürlich eine derartige Zumutung mit Entrüstung ab. Im damals noch zum Vatikanstaat gehörenden Rom bot sich allerdings doch noch die Möglichkeit, das Werk zur Aufführung zu bringen, aber auch hier nur in einer Fassung, die wesentlich vom Originaltext abweicht: Die Handlung wurde in ihren Grundzügen beibehalten; sie mußte aber von Stockholm nach Boston verlegt werden. Aus dem historischen König Gustav von Schweden wurde ein Graf Richard, der Gouverneur von Boston. Der historische Ankarström wurde in einen „René" verwandelt. Durch die Verlegung der Handlung nach Amerika ergaben sich Widersprüche im Text.

Verdi hatte nicht nur bei der Premiere des „Maskenball" Schwierigkeiten mit der Zensur; die Auseinandersetzungen mit den Behörden durchziehen sein ganzes Leben und frühes Schaffen. Beim „Rigoletto" mußte auf Anordnung der Zensur die Handlung von Paris nach Mantua verlegt werden. Man wollte nicht, daß auf der Opernbühne ein König — Franz I. von Frankreich — als „Wollüstling" auftritt. Piave, der Textdichter Verdis, mußte deshalb sein Libretto umgestalten, das nach Victor Hugos „Le roi s'amuse" bearbeitet ist. Er mußte die Handlung von Paris nach Mantua verlegen, aus dem König einen Herzog von Mantua machen und den historischen Triboulet in Rigoletto umtaufen. Der Titel „Le roi s'amuse" war ebenso wie der später gewählte „Der Fluch" durch die Zensur von vornherein abgelehnt worden.

War bei der Beanstandung der ursprünglichen Texte zu „Maskenball" und „Rigoletto" vorwiegend der Gesichtspunkt ausschlaggebend, daß auf die regierenden Herrscherhäuser von Schweden und Frankreich Rücksicht genommen werden müsse, so ist bei den Unannehmlichkeiten, die Verdi mit anderen Texten hatte, die Erwägung entscheidend gewesen, daß Verdi ein Symbol des nationalen Widerstandes gegen die Fremdherrschaft der Österreicher sei. Verdis Libretti, denen Sujets aus der italienischen Geschichte zugrunde liegen, wurden auf die Gegenwart bezogen und als politische Manifestationen empfunden. Der Leitgedanke: Kampf gegen Tyrannei und Unterdrückung durchzieht das Opernschaffen Verdis vom „Nabucco" bis zum „Don Carlos". Während aber die Frühwerke des Komponisten hochexplosiven politischen Zündstoff enthalten, sind seine späteren Werke politisch „entschärft" und ohne direkten Bezug auf die Tagespolitik.

Überwältigend muß der Eindruck gewesen sein, den der Chor der gefangenen

Hebräer in der Oper „Nabucco" auf die unter österreichischer Herrschaft stehenden Mailänder gemacht hat. Mit „Nabucco" — insbesondere dem Chor „Flieg' Gedanke, getragen von Sehnsucht" — gewann Verdi die Herzen der Italiener für sich und sein Opernschaffen. Die Italiener identifizierten sich damals mit den gefangenen Hebräern in der babylonischen Gefangenschaft und die Österreicher mit den Babyloniern in Verdis Oper. Die Leidenschaft, mit der die Italiener ihren Kampf gegen Österreich führten, pulsiert auch in den Chorszenen des „Nabucco", dessen Text zahlreiche Schlagworte gegen Knechtschaft und Unterdrückung enthält. Auch der junge Verdi war von nationaler Begeisterung erfüllt. Sie inspirierte den Komponisten zu einer genialen Musik, die gerade in den Chorszenen von höchster Eindringlichkeit und dramatischer Schlagkraft ist.

Die Verbindung von nationalen mit religiösen Motiven, die „Nabucco" eignet, ist auch für Verdis Oper „Die Lombarden beim ersten Kreuzzug" charakteristisch, deren Stoff Tassos Epos vom „Befreiten Jerusalem" und Grozzis „Griseldis" entstammt. Wie im „Nabucco" waren es wieder einige Chöre, die den Erfolg des Werkes entschieden und in denen sich das nationale Pathos manifestiert. Der „Chor der Kreuzfahrer" inspirierte Verdi zu dem interessantesten Teil der ganzen Partitur: „Du, Herr, hast vom Herd der Heimat uns gerufen mit heiliger Verheißung; wir gehorchen dem Wink seines Boten voller Jubel, auf dornigem Pfad." Die Italiener bezogen den Ruf zum Kampfe für das „Heilige Land" auf sich. So wurde auch dieses Werk zu einem Erfolg, der Verdis Ruhm in ganz Italien verbreitete. Mit dieser Oper beginnt Verdis Auseinandersetzung mit den Zensurbehörden: Zum erstenmal legte die Zensur ihr Veto gegen die Aufführung einer Oper des jungen Komponisten ein. Kirchliche Kreise Mailands hatten nämlich gegen die Darstellung einer religiösen Zeremonie auf der Bühne protestiert. Verdis „Stiffelio" wurde später aus ähnlichen Gründen von der Kirche abgelehnt. Die Haupteinwände gegen die Oper des Meisters waren jedoch nicht religiöser, sondern politischer Natur. Mit Sorge sahen die österreichischen Behörden, daß Verdi von weiten Kreisen des Volkes als geistiger Anführer im Kampfe gegen die Fremdherrschaft betrachtet wurde. Brachte die Zensur auch religiöse und moralische Einwände gegen Verdis Opern vor, so waren doch hauptsächlich politische Erwägungen ausschlaggebend, denn man war sich darüber im klaren, daß seine Opern wirksamer die nationalen Leidenschaften aufrüttelten als papierene politische Manifeste.

Da Verdi den Einspruch der Zensur fürchten mußte, gab er seinen ursprünglichen Plan auf, nach den „Lombarden" das Rienzi-Sujet als Oper zu gestalten. Statt „Rienzi" ließ er ein nicht weniger „problematisches" Schauspiel, Victor Hugos „Hernani", als Libretto bearbeiten. Hugos Drama hatte bei seiner Uraufführung in Paris einen Theaterskandal heraufbeschworen. In Verdis „Ernani" sind die Chöre wieder die interessantesten Teile der Partitur. Der dritte Akt mit der Verschwörung gegen Kaiser Karl V. und dem Chor der Aufrührer („Aufgewacht ist Kastiliens Löwe"), das Juwel der ganzen Partitur, ist von solch starken dramatischen Impulsen erfüllt, daß sich schon wegen dieses Aktes eine Wiederaufnahme der Oper in das Repertoire unserer Bühnen rechtfertigte. Zeit-

genossen berichten, daß bei der Stelle „Wir alle sind eine Familie, laßt uns kämpfen mit Armen und Herzen" sich das italienische Publikum von seinen Plätzen erhob und begeistert in den Gesang einstimmte. Den Preisgesang auf Karl V. am Schluß des dritten Aktes der Oper hat man später mit einem anderen Text versehen, in dem Papst Pius IX. gefeiert wird. Auf Pius IX. setzten die Italiener damals große Hoffnungen, denn sie glaubten, er begünstige die nationale Einigung. Als der Papst die Sehnsüchte der Patrioten enttäuschte, dichtete man später den Text wieder um und ersetzte im Texte Papst Pius durch König Albert von Sardinien.

Den „Beiden Foscari", der nächsten Oper Verdis, liegt ebenfalls ein nationales Sujet zugrunde. Doch war dieses Werk wegen der Eigenart seines Stils weniger erfolgreich als die vorhergehenden Opern. Zum erprobten pathetischen Monumentalstil — in dem die Ensemble- und Chorszenen vorherrschen — kehrte Verdi wieder mit seiner „Giovanna d'Arco" zurück, die auf einen Text Soleras vertont ist und hinsichtlich der Handlungsführung erheblich von Schillers „Jungfrau von Orleans" abweicht. Die Parallelen zwischen dem Kampfe Johannas und der Franzosen gegen die Engländer und den nationalen Nöten der Italiener im 19. Jahrhundert sind in dieser Oper offenkundig. Auch im „Attila", Verdis nächster Oper, finden sich wieder zahlreiche Anspielungen auf die politische Situation in Italien. Die Antithese Hunnen—Römertum wird aktualisiert und im Sinne des Gegensatzes zwischen Italienern und Österreichern ausgedeutet. Eine Szene des Werkes, auf den Text „Nimm du den Erdkreis hin, doch bleib' Italien mir" komponiert, versetzte die Italiener in einen Taumel der Begeisterung. So zählte dieses Werk, das heute völlig in Vergessenheit geraten ist, damals zu den beliebtesten Opern des Meisters. Der stilistische Unterschied zwischen den Werken, die hauptsächlich dem nationalen Anliegen dienen, und den künstlerisch wesentlichen Schöpfungen Verdis zeigt sich bei einem Vergleich des „Attila" mit dem wenig später entstandenen „Macbeth": Wirkt im „Attila" vieles improvisiert, plakathaft primitiv und mit leichter Hand hingeworfen, so ist im „Macbeth" jede Szene bis ins einzelne durchgefeilt. Die melodischen Einfälle sind mit größerer Sorgfalt ausgewählt. Jene Akzentverlagerung vom äußerlich Effektvollen auf das seelisch Intime, die bereits in den „Beiden Foscari" — allerdings nur in Ansätzen — beobachtet werden kann, ist hier mit größerer Meisterschaft verwirklicht.

Im Vergleich zum „Macbeth" müssen Verdis nächste Opern in künstlerischer Hinsicht als Rückschritt gewertet werden. Dem italienischen Maestro waren aber zeitweise politische Erwägungen wichtiger als rein künstlerische Belange. So komponierte er im Revolutionsjahr 1848 eine Oper auf den Text Salvatore Cammaranos, in welchem der Sieg der lombardischen Städte über den deutschen Kaiser Friedrich Barbarossa verherrlicht ist: „Die Schlacht von Legnano." Dieses Werk entstand unter dem Eindruck der Siege König Karl Alberts von Sardinien-Piemont im Kampfe gegen Österreich. Verdi selber stellte sich damals seinem Lande zur Verfügung: Er war Mitglied einer Delegation, die den französischen Präsidenten aufsuchte, um ihn zu einer Intervention zugunsten der Italiener zu

bewegen. „Die Schlacht von Legnano" gehört zu den in künstlerischer Hinsicht wertvolleren Werken mit nationalen und historischen Sujets. Durch die damaligen politischen Ereignisse in Hochstimmung versetzt, hat Verdi diese Partitur viel sorgfältiger ausgearbeitet, als er es sonst bei derartigen politisch akzentuierten Werken tat. Allerdings sind auch wieder zahlreiche Schlagworte in den Text aufgenommen, die das Werk — trotz der Schönheiten der Musik — zeitgebunden erscheinen lassen. Der erste Akt beginnt mit den Versen: „Es lebe Italien! Ein heiliger Vertrag schließt alle seine Söhne zusammen." Neben solch zeit- und zweckgebundenen Stellen enthält die Oper Ensembles, Chöre und Finales von einer eindringlichen dramatischen Schlagkraft, die eine Wiederaufnahme des Werkes in das Opernrepertoire — insbesondere für Freilichtaufführungen — rechtfertigen würden. Das revolutionäre Pathos, das für „Die Schlacht von Legnano" kennzeichnend ist, hinterließ auch seine Spuren in „Luisa Miller", Verdis nächster Oper, die der Librettist Cammarano nach Schillers „Kabale und Liebe" bearbeitet hat.

Sujets aus der italienischen Geschichte wurden auch später noch von Verdi aufgegriffen, jetzt aber ohne stärkere Akzentuierung der nationalen Tendenz. „Die sizilianische Vesper" behandelt den Aufstand der Sizilianer gegen Guido de Montfort. Diesem Werk liegt also wieder ein nationales Thema zugrunde: der Freiheitskampf der Sizilianer gegen die als Zwingherren empfundenen Franzosen. Den Text gestaltete diesmal der vielseitige Literat Eugène Scribe, der ja auch die Bücher zu den „Großen Opern" Aubers und Meyerbeers verfaßt hat. Verdi komponierte die fünfaktige „Sizilianische Vesper" nicht für das italienische Publikum, sondern in französischer Sprache für die Pariser Große Oper. Da die Oper für ein französisches Publikum bestimmt war, mußte eine einseitige Schwarz-weiß-Malerei vermieden werden, die den Schatten einseitig auf die Widersacher der Sizilianer fallen läßt. Textdichter Scribe bemühte sich deshalb um eine objektivere Darstellung des historischen Geschehens: Gouverneur Guido von Montfort ist kein finsterer Tyrann. Aus Zuneigung zu Arrigo verzeiht er den aufständischen Sizilianern und läßt sie frei. Doch seine Großmut rächt sich bitter: Am Schluß der Oper stürzen sich die vorher Begnadigten auf Montfort und die wehrlosen Franzosen, die eben die Hochzeit Arrigos mit Elena, der Schwester Konradins von Hohenstaufen, feiern wollten. Procida, der Anführer der Sizilianer, ist im Text ein verbohrter und unversöhnlicher Nationalist, der keine menschlichen Regungen kennt und seinem Hasse die besten Freunde opfert. Andererseits sind auch die Franzosen nicht als „Engel" gezeichnet: Sie stürzen sich auf die sizilianischen Mädchen, um sie zu vergewaltigen. So hat Scribe Licht und Schatten auf beide Seiten verteilt. Verdi, der Patriot, konnte sich mit diesem Text nicht recht befreunden, in dem zwar die Sizilianer siegen und ein furchtbares Blutbad unter den Franzosen anrichten, andererseits aber auch als feig und grausam charakterisiert sind.

Mit „Don Carlos" hat Verdi einen Stoff aufgegriffen, dem Schillers Drama zugrunde liegt, und in dem jeder engstirnige Nationalismus vermieden ist. Der Freiheitsgedanke tritt in der Oper nicht so stark wie in Schillers „dramatischem

Gedicht" hervor. Dafür sind der Freundschaftsgedanke (Carlos=Posa), die Liebes=intrige (Elboli=Elisabeth) und insbesondere die Tragödie des alternden Königs (vgl. Philipps grandiosen Monolog „Sie hat mich nie geliebt") stärker akzentuiert.

Verdis Entwicklung als Künstler ist untrennbar mit der Geschichte seines Vaterlandes im 19. Jahrhundert verbunden. In seinem Spätwerk fand er den Weg zur „reinen" Kunst, zum musikalischen Charakterdrama und zur musikalischen Komödie, zum Kunstwerk, dem jegliche politische Tendenz fremd ist. Verdi war sein Leben lang ein leidenschaftlicher Patriot. Einmal ließ er sich sogar ins italienische Parlament wählen, nämlich 1861, als nach dem erfolgreichen Krieg gegen Österreich und der Besetzung Neapel—Siziliens sich der größte Teil Italiens zu einem Königreich zusammengeschlossen hatte.

Wie Richard Wagner befaßte sich auch Verdi mit kulturpolitischen Fragen. Er hat Vorschläge für eine staatliche Unterstützung der italienischen Opern=institute entworfen. Diese Pläne sahen vor, daß drei Opernzentren in Italien durch Staatszuschüsse gefördert werden sollen, nämlich die Institute in Rom, Neapel und Mailand. Verdi schlug vor, daß die Orchester und Opernensembles dieser drei Theater vom Staate unterhalten werden und so Aufführungen zu=stande kommen, die der Provinz als Vorbild dienen können.

Italien hatte in Verdi einen Künstler, der zeitweise sein Schaffen ganz in den Dienst des großen Zieles der nationalen Einigung stellte. In Deutschland setzten sich die Opernkomponisten mehr mit dem Problem der Rezeption der italienischen und französischen Oper auseinander, der „Verwelschung" des deutschen Kultur=lebens, einem Problem, das auch Wagner in der Schlußszene seiner „Meister=singer" aufgegriffen hat.

Gegen die „Verwelschung" des deutschen Musik= und Theaterlebens kämpfte im 19. Jahrhundert nicht nur Wagner. Auch Lortzing, Spohr und Marschner be=klagten sich bitter über die Bevorzugung von Werken französischer und italieni=scher Komponisten im Repertoire der deutschen Opernbühnen. In Lortzings Briefen dokumentiert sich die Enttäuschung über die Vernachlässigung seiner Opern zugunsten der Werke ausländischer Komponisten: „Die Herren Inten=danten, wenn sie nicht gleich Erfolge wie die des ‚Freischützen', auch des ‚Zar und Zimmermann' wittern, lassen sie den deutschen Komponisten im Stich — weil er eben ein Deutscher ist! Wie wurde und wird gleich nach französischen Opern geangelt — oh, entstände doch nur einmal eine Revolution beim Theater!"

Lortzing, der Meister der komischen Oper, war ein „unpolitischer" Mensch. Zu politischen Tagesfragen bezog er im allgemeinen weder im Privatleben noch in seinem Werke Stellung. Als Ausnahmen erwähnt seien die ironische Anspie=lung im zweiten Akt des „Zaren" auf die „Demagogenverfolgung" im Vormärz und die wenig bekannte Oper „Regina", die in den Revolutionsjahren 1848/49 entstanden ist und in der Lortzing sich mit den politischen und sozialen Pro=blemen seiner Zeit auseinandersetzt. Das Sujet behandelt die Liebe der Fabrik=besitzerstochter Regina zu einem Arbeiter. Die Problemstellung in dieser „Revo=lutionsoper" ist modern, die Lösung des Konfliktes aber konventionell, unter Verwendung von bewährten Opernintrigen. Auch das nationale Anliegen der

Zeit wird in „Regina" aufgegriffen (vgl. die Chorszene: „Nun kommt der Freiheit großer Tag, das Volk läßt sich nicht spotten!").

Die „Revolutionsoper" „Regina" ist eine Episode in Lortzings künstlerischem Schaffen geblieben. Anders war es bei einem anderen Komponisten, der Frankreich als Wahlheimat betrachtete und seine wichtigsten Werke für die französische Große Oper schrieb: für Giacomo Meyerbeer. In seinem Werk spiegeln sich die politischen, wirtschaftlichen und religiösen Spannungen in Frankreich unter der Herrschaft des Bürgerkönigs Louis Philippe, dem Regime des Ministerpräsidenten Cavaignac und unter dem Präsidenten und späteren Kaiser Napoleon III. Meyerbeers „Hugenotten", in denen die Ereignisse der berüchtigten Bartholomäusnacht veropert sind, plädieren im Sinne des liberalen Bürgertums für Gewissensfreiheit und religiöse Toleranz. Sie nehmen damit auch zum Thema der Trennung von Staat und Kirche Stellung. Da Meyerbeers „Hugenotten" als Politikum betrachtet wurden, mußte bei Aufführungen in katholischen Ländern die Handlung oft umgeändert werden. Man verlegte sie ins Mittelalter und spielte das Werk unter dem Titel „Die Welfen und die Ghibellinen". Charlotte Birch-Pfeiffer verfaßte für München eine Neubearbeitung. Sie läßt die Handlung in London spielen und verwandelte Katholiken und Calvinisten in Anglikaner und Puritaner. Noch deutlicher sind die politischen Bezüge in Meyerbeers Oper „Der Prophet", in dem sich die Kämpfe zwischen Republikanern und Monarchisten in Frankreich widerspiegeln. Die Eignung der historischen „großen" Oper für eine politische Demonstration dokumentiert sich auch in Meyerbeers Festspiel „Ein Feldlager in Schlesien", das die Taten Friedrichs des Großen verherrlicht und damit gleichzeitig als Huldigungsoper für Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gedacht war.

In Frankreich wurde auch die heitere Muse in den Dienst der Zeitkritik gestellt. So persiflierte und ironisierte Jacques Offenbach die Merkwürdigkeiten seiner Zeit in den satirischen Operetten „Orpheus in der Unterwelt" und „Pariser Leben". Sein Spott schreckt nicht einmal vor dem damals außerordentlich beliebten Kaiser Napoleon III. zurück, den er in seiner Operette „Orpheus in der Unterwelt" als Göttervater Jupiter auftreten läßt.

In der Wiener Operette wird gelegentlich auch politisches Hinterwäldlertum aufs Korn genommen. In Johann Strauß' „Wiener Blut" und Oscar Straus' „Walzertraum" werden Sensatiönchen aus deutschen Duodezfürstentümern mit gutmütigen Spott bedacht. Diese mehr gemütvolle Art des Spottes unterscheidet sich wesentlich von der ätzenden und doch so graziösen Ironie, mit der Offenbach auf die Zeitereignisse reagierte. Kálmáns „Czardasfürstin" wurde bei der Uraufführung von standesbewußten Vertretern des Adels als schockierend empfunden. Der „Adelscourier", ein „konservatives Intelligenzblatt für die gebildeten Stände", schrieb deshalb am 18. November 1915 unter dem Titel „Das geht zu weit" über die „skandalöse Operette Kálmáns: ‚Die Czardasfürstin' nannte sich das in höchster Weise lächerliche Produkt, das die Herren Stein und Jenbach sich zu schreiben erfrechten ... Angeblich sollen auf der Bühne Offiziere der k. u. k. Armee und Herren des Adels dargestellt werden, und es erregt

höchste Pein, diese Verunglimpfung der bedeutendsten und höchsten Schicht unserer Monarchie ertragen zu müssen ..."

Im 20. Jahrhundert ist das Bewußtsein von der politischen Funktion der Oper weitgehend geschwunden. Dafür werden in der zahlenmäßig nicht stark vertretenen „Tendenzoper" die sozialen Probleme zur Diskussion gestellt. Von derartigen Werken hat sich Brechts „Dreigroschenoper" auf der Bühne gehalten, während Kreneks „Jonny spielt auf" nur noch von historischer Bedeutung ist. Im 20. Jahrhundert hat das Schauspiel die politische Funktion übernommen, die im 19. Jahrhundert die Oper innegehabt hatte.

Die veristische Oper will das Leben schildern und darstellen, wie der Dichter es „wirklich sieht", aber ohne politische Tendenz: „Heut' schöpfet der Dichter kühn aus dem wirklichen Leben schaurige Wahrheit!" In d'Alberts „Tiefland" tritt — anders als im naturalistischen Drama Gerhart Hauptmanns — eine sozialkritische Tendenz keinesfalls beherrschend hervor.

Hätte der junge Verdi eine „Tosca" komponiert, so wäre diese Oper sicher ein Werk mit starken nationalen Akzenten geworden. An Stelle einer Tendenz treten bei Puccini — und überhaupt in der veristischen Oper — die psychologischen Probleme in den Vordergrund. Auch Hindemiths „Mathis der Maler" oder „Die Harmonie der Welt" wären im 19. Jahrhundert sicher als „große" Opern mit politischer und religiöser Tendenz konzipiert worden; Hindemith hat — ähnlich wie Pfitzner im „Palestrina" — das psychologische Problem Künstler und Welt zum geistigen Mittelpunkt dieser zwei Werke gemacht.

Wie alle anderen Kulturphänomene ist auch die Oper dem Zeitgeist verpflichtet. Dieser Zeitgeist dokumentiert sich weniger in den Spitzenwerken der Opernliteratur als vielmehr in der durchschnittlichen Opernproduktion, in der sich die politischen, sozialen und religiösen Tendenzen eines Zeitalters widerspiegeln. Die aristokratische Kultur des Absolutismus findet in der höfischen Barockoper ihren Ausdruck, der Nationalismus der europäischen Völker in der romantischen Oper, die bürgerlich-demokratische Bewegung im 19. Jahrhundert in der „großen" Oper und die moderne Massenzivilisation in der Operette. Zeitkritik und Tagespolitik gehören jedoch nicht zu den entscheidenden Aufgaben der Opernkunst. Schauspiel, Operette und Film sind hierfür viel besser geeignet. Die Libretti der Meisterwerke der Opernbühne sind meist „politisch entschärft", wie das Beispiel von Mozarts „Figaro" beweist. Das Opernschaffen von Giuseppe Verdi macht nur scheinbar eine Ausnahme: Die wichtigsten Bühnenschöpfungen dieses italienischen Meisters sind ebenfalls der Tagespolitik entrückt. Im künstlerisch wirklich wesenhaften Kunstwerk, das die Zeiten überdauert, geht es — wie im „Fidelio" und im Musikdrama Wagners — um Probleme von allgemeinmenschlicher Bedeutsamkeit oder — wie z. B. in den Meisterwerken Mozarts und Verdis — um künstlerische Menschengestaltung.

DIE BÜHNENMUSIK IM SCHAUSPIEL

Von Kurt Heuser (Berlin)

Vorausgenommen: Wann spricht man schon von Bühnenmusik, wer erinnert sich am Schluß eines Schauspiels noch an irgendeine sogenannte Musik hinter der Szene? Wir wissen es aus Erfahrung, die wenigsten Zuschauer (mit Betonung auf „=schauer", denn das Auge nimmt den Menschen mehr in Anspruch als das Ohr und dieses ist durch das gesprochene Wort, dessen Sinn es verstehen will, genug beschäftigt; da bleibt für eine zusätzliche akustische Beanspruchung wenig Platz) — die wenigsten Zuschauer achten auf unsere Arbeit.

Wir können es ihnen auch nicht übel nehmen. Wenn nicht ein spezieller äußerer Hinweis darauf besteht, nimmt man Musik heute nicht mehr als etwas besonderes wahr. Die dauernde Berieselung durch Rundfunk, bei dem das Ohr wahl= und so auch kritiklos jegliche Art von Musik durch sich gleiten läßt, hat die Musik als unfestlich, als nichts mehr außerordentliches degradiert. So können wir nicht beanspruchen, daß selbst bei Zwischenspielen außerhalb der Szenen der Zuschauer zum Zuhörer wird, denn die eben gespielte Szene ist eventuell mit dem Nachbarn zu diskutieren oder aber — es ist Gelegenheit, einmal tüchtig zu husten, sich zu räuspern usw. und wir müßten mit Posaunen blasen, um dagegen für das wirklich zuhörende Publikum deutlich zu werden.

Aus all dem bis jetzt Erwähnten könnte man annehmen, daß dann eine Musik im Schauspiel vollkommen unnötig sei. Ja, und nun kommen wir zu einer merk= würdigen Erscheinung: Fehlt die Musik an den vom Dichter oder Regisseur vor= gesehenen Stellen, ist man unbefriedigt, oft ohne genau zu wissen weshalb. Ich meine hier nicht die vorgeschriebenen Lieder, die unvermeidlichen Fanfaren oder ähnliches, sondern diese merkwürdig weitertreibende, dramaturgisch so wichtige Funktion der akustischen Untermalung einer Szene. Wie oft kann eine von nur einem Instrument gespielte melodische Linie das Unsagbare, Unerklärbare einer Szene ausdrücken, das Verständlichmachen unterstützen.

Und damit sind wir bei einem Hauptgesetz der Bühnenmusik: Sparsamkeit der Mittel, dadurch die so notwendige Unaufdringlichkeit, aber nicht zu vernachläs= sigende Plastik des melodischen Einfalls. Die Sparsamkeit der Mittel steht im Gegensatz zu der Art der Bühnenmusik des vergangenen Jahrhunderts. Musik zu Egmont, Coriolan, Sommernachtstraum, Peer Gynt und letzten Endes auch die Bühnenmusiken Humperdincks zu den Shakespeare=Komödien, sie sind alle für ein mittelgroßes Orchester geschrieben und beanspruchen den Raum vor der Szene, den Orchesterraum. Hiermit werden sie auch im wahrsten Sinne des

Wortes vordergründig, auch wohl auffällig, und so sind viele der oben erwähnten Musiken bis zum Konzertsaal als „absolute" Musik vorgedrungen. Aber das sind Ausnahmen.

Die meisten Bühnenmusiken sind reine „Gebrauchsmusiken", meist nur für die Art der betreffenden Regie zu verwenden. Wir Bühnen-, Hörspiel- und Fernsehspielkomponisten müssen im gewissen Sinne „charakterlos" sein, uns in jeden Stil hineindenken und fühlen können und eine Musik — meist ohne auffälliges Eigenleben — zum „Gebrauch" für die Szene oder Weiterführung der Szene schreiben. Das bedarf zuerst immer einer eingehenden Besprechung mit dem jeweiligen Regisseur, der eine oft sehr persönliche Auffassung des Aufführungsstiles hat. Dem sich einordnen zu können, das Zeitkolorit zu treffen und sich dabei selbst nicht ganz zu verleugnen, das ist eine der Forderungen für einen guten Bühnenmusiker. Außerdem muß man den Instinkt dafür haben, die Stellen zu finden, wo, ohne vom Autor vorgeschrieben, eine Musik oder ein Klangakzent richtig „sitzt". Hierin kann oder besser muß man den Regisseur beraten und ihm Vorschläge machen.

Jeder gute Regisseur bringt auch eine Klangvorstellung mit. Die muß man umsetzen können und versuchen, wenn ein großes Klangvolumen verlangt wird, es mit den beim Schauspieltheater vorhandenen Mitteln darzustellen. Früher, als es das Magnetofon als Klangvermittler im Theater noch nicht gab, spielte die Zahl der Musiker wegen des zu zahlenden Honorars noch eine größere Rolle als jetzt. Immer wieder bekam man von den Verwaltungsstellen zu hören, daß bei der sekundären Rolle, die die Musik im Schauspiel hat, die Kosten so gering wie möglich zu halten seien. So war man gezwungen, bei der akustischen genau wie bei der optischen Kulisse durch „Tricks" mehr vorzutäuschen, als tatsächlich vorhanden war.

Jetzt, wo der Lautsprecher als Schallquelle für die Bühnenmusik an die erste Stelle gerückt ist, wo das Theater in die Tonkabinen mit verschiedenen Magnetofonapparaten usw. allerhand Geld investiert hat, ist die Kostenfrage der Musiker nicht mehr so gravierend. Die Kosten für die teure Tonträgeranlage müssen amortisiert werden.

Die akustische Kulisse, d. h. Geräusche oder Musiken, kommt aus dem Lautsprecher. Bei den Aufnahmen zu diesen Musiken kann man in der Besetzung wieder großzügiger sein, die Musiker werden nur einmal bezahlt und die Kosten verteilen sich auf die Zahl der Aufführungen. Und trotzdem ist das große Orchester in den Bühnenmusiken nicht mehr üblich. Man bleibt bei den „Tricks". So kann man, um den Lautsprecherklang etwas abzudecken, einige wenige Musiker, vor den Lautsprecher aufgestellt, synchron die Musik mitspielen lassen. Hier zeigen sich erstaunliche Wirkungen der Klangfülle und Klangechtheit.

Wichtig für alles bisher Erwähnte ist die Aufstellung der Lautsprecher bzw. Musiker, Größe des Bühnenraumes und Material des Bühnenbildes. Und es ist für den Bühnenmusiker immer wichtig, vorher den Bau und den Stil des Bühnenbildes zu kennen, um eventuell auch den Stil seiner Musik danach einzurichten und um nachher zu wissen, wo er Lautsprecher oder Musiker aufstellen kann.

Die akustischen Probleme sind mit den Lautsprechern vielseitiger und schwieriger geworden. Sie geben einem aber auch mehr Möglichkeiten. Elektronische Musik z. B. hat nur den Lautsprecher als Schallquelle und für uns Bühnenmusiker ist der „elektronische Klang", sparsam verwendet, ein großartiges Mittel geworden, Klängen nie gehörte Farben zu geben. Der elektronische Klang gibt uns zum Beispiel für die Auftritte geheimnisvoller Gestalten ungeahnte Möglichkeiten.

Ich erwähnte das kleine Orchester bei den Aufnahmen für Lautsprecherwiedergabe. Hier gibt uns die Aufnahmetechnik die Möglichkeit, mit kleinen Mitteln große Wirkungen zu erzielen. Jeder Instrumentengruppe kann man ein extra gesteuertes Mikrofon geben und so ist es möglich, z. B. eine einzelne Violine, die sonst im allgemeinen Klang nicht hörbar würde, so herauszuheben, daß man sie nicht chorisch zu besetzen braucht. Bei ausreichender und guter Verstärkung kann man Akzente von früher nie gekannter Lautstärke darstellen. Die meisten Regisseure wissen um diese Klangmöglichkeiten und wenden sie gerne an.

Es gibt im jetzigen Spielplan der Schauspieltheater kaum ein Stück, in dem die Tonkabine unbesetzt bleibt und somit wir Bühnenmusiker unbeschäftigt sind. Unsere Beschäftigung und der Wert unseres Könnens bestehen ja nicht nur darin, z. B. eine Tafelmusik aus der Rokokozeit, von einer eventuell vorhandenen Originalkomposition abgeschrieben, spielen zu lassen. Diese Originalkompositionen sind meistens schlechte Bühnenmusiken, d. h. unwirksam für die Szene. Einer solchen Musik durch Melodik und Instrumentation das Unwägbare, eigentlich auch Unerlernbare der Bühnenwirksamkeit zu geben, das ist eine Seite unseres Könnens.

Das Publikum würde auch die Originalkompositionen hinnehmen — es wäre gerade so, als hätte der Bühnenbildner, sagen wir, ein Zimmer aus dieser Zeit genau kopiert. Das verhält sich alles so, wie eine Fotografie zu einem gestalteten Bild. Unbewußt wird der Zuhörer eine größere ästhetische Befriedigung empfinden, wenn er hinter der Szene etwas klingen hört, was wohl Zeitkolorit hat, aber wo es sozusagen zwischen den Noten mittönt und das „Hintergründige" hörbar wird. So bekommt unsere Arbeit erst ihren Wert. Man kann und soll es sich nicht so einfach machen, auch wenn man weiß, daß das Publikum primär eigentlich unbewußt über diese Dinge hinweghört. Wir sind die unsichtbaren Diener am Werk und machen wir es mit Fleiß gut, wird sich beim Zuhörer sekundär die oben erwähnte größere ästhetische Befriedigung einstellen.

Aber der Weg, bis die Musik zum ersten Male innerhalb der Szene oder im Zwischenakt klingt, ist wie jeder Weg zu einer guten Arbeit voller Hindernisse und Schwierigkeiten. Zuerst läßt man sich mal ein Buch geben, liest das Stück und bezeichnet sich die Stellen, wo Musik, Klänge oder Geräusche erforderlich sind. Dann informiert man sich schon vorher über etwaige Stilfragen, Folklore usw. und erwartet so vorbereitet die Besprechung mit dem Regisseur. Oft ist auch der Bühnenbildner dabei oder der Regieassistent. Seite für Seite wird das Buch durchgegangen, so gründlich vor allem, wenn viele Geräusche (für diese sind wir Bühnenmusiker auch zuständig, denn sie gehören zur akustischen Kulisse),

Klänge, Akzente und Zwischenmusiken erforderlich sind. Erfreulich ist eine solche Zusammenkunft, wenn man mit dem Regisseur sozusagen eingearbeitet ist, man sich nur ansieht und schon weiß, was der andere meint. Aber doch gibt es lange Diskussionen, weil auch hier der Regisseur noch mal Gelegenheit hat, seine Auffassung des Stückes kundzutun und sich, wie man sagt, aussprechen, andere Meinung hören und sich in seiner Darlegung bestätigen kann.

Bei manchem Regisseur, der nicht mit nach Stellungen eingerichtetem Buch arbeitet, sondern auf den Proben improvisiert, muß man am Klavier mit dabeisitzen und auch improvisieren. Es werden nicht die schlechtesten Bühnenmusiken, die so entstehen. Ich gehe immer gerne vor der Komposition auf die Proben, schnuppere Atmosphäre, lerne die Rollenbesetzung kennen und fange dann, mit all diesen „Stimmungsfaktoren" belastet, meine Arbeit an. Dann werden bei den fertigen Stückproben die Szenenmusiken am Klavier ausprobiert. Werden Originalmusiker im Kostüm auf der Szene gebraucht, werden auch die nach vorheriger Probe eingesetzt, und wenn dann alles stimmungs- und zeitdauermäßig klar ist, kann der Termin für die Bandaufnahme festgelegt werden. Meistens sind es Nachttermine, da man zu dieser Zeit gute Musiker zur Verfügung hat und Ruhe im Bühnenraum ist. Wenn der Bühnenraum eine gute Akustik hat, ist es günstig, in ihm aufzunehmen, weil man an Ort und Stelle sofort kontrollieren kann, wie es klingt, sonst müssen die Rundfunkanstalten aushelfen.

Bei diesen Aufnahmen ist es letzten Endes eine unabdingbare Notwendigkeit, daß der Regisseur dabei ist, und was ihm nicht gefällt, sofort ändern läßt. Das ist sehr reizvoll, mit einem musikalischen Regisseur zusammen die Musik zu „gebären". Da werden oft keine Noten geschrieben, man sagt nur an oder läßt aus vorhandenem Material improvisieren. Das geht alles nur mit guten Musikern, die wendig, von schneller Auffassungsgabe sind und eventuell mehrere Instrumente spielen. Und das muß der Regisseur wissen, wenn er bei der Aufnahme nicht dabei sein will: Was einmal aufgenommen ist, ist eventuell in der Zeitdauer, aber nicht in der Farbe und der Struktur zu verändern. Das liegt dann fest und könnte nur durch eine zweite, kostspielige Aufnahme umgemodelt werden.

Man spielt ja meistens dem Regisseur die Musik auf dem Klavier vor, aber wie das nachher instrumentiert aus dem Lautsprecher klingt, womöglich über den Hallraum und dann noch, wenn notwendig, verzerrt (hohe oder tiefe Frequenzen koupiert) aufgenommen, das ist auf dem Klavier nicht darstellbar und nur in der hoffentlich vorhandenen Klangphantasie des Komponisten existent. Da gibt es manchmal angenehme oder auch unangenehme Überraschungen bei den Aufnahmen, und es gehört auch vom Komponisten eine große Wendigkeit dazu, um unzufriedene, ungeduldige Regisseure in kurzer Zeit, die ja immer nur vorhanden ist, zufrieden zu stellen.

Das wichtigste ist, daß die Technik uns nicht im Stich läßt. Wir sind sehr von ihr abhängig. Zwar hat sich die Aufnahme- und Wiedergabetechnik verbessert, und vor allen Dingen sind die Lautsprecherkombinationen sehr vervollkommnet. Doch ist das Bewußtsein, daß ein glatter Ablauf von der Haltbarkeit eines $^1/_{10}$ mm dicken Drahtes (Sicherung, Glühfäden der Röhren) abhängt, etwas erschreckend,

und auch die Vollkommenheit der Lautsprecher kann uns über den Bruch: auf der Szene originaler Klang der Sprechstimmen, dahinter Konservenklang aus dem Lautsprecher — nicht hinwegtäuschen. Aber, wie gesagt, die akustische Anlage ist angeschafft worden und muß nun auch benutzt werden, außerdem hat sie für manche Geräusche, für diese vor allen Dingen und auch für die Musiken ihre Vorteile. Es gibt übrigens auch hübsche Kombinationsmöglichkeiten mit kleinem Orchester vor der Bühne und Lautsprechermusik hinter der Szene, z. B. in „Alpenkönig und Menschenfeind". Die reale Welt mit Couplets und Liedern mit Originalmusikern, die Geisterwelt mit all den erwähnten Klangmöglichkeiten aus dem Lautsprecher.

Die Generalprobe ist herangekommen, die Umbauten zwischen den Szenen haben sich eingespielt. Zuerst hieß es, es wird offen umgebaut, es dauert nur eine halbe Minute. Im Laufe der Proben hat man eingesehen, daß es technisch nicht geht, also muß der Vorhang fallen (zehn Sekunden), dann Arbeitslicht, Umbau, Licht aus, Vorhang hoch. Umbaudauer statt einer halben Minute anderthalb Minuten. Man richtet die Musik schon mit dem sogenannten Sicherheitskoeffizienten länger ein, der reicht aber nicht aus, das Band ist fertig, neue Aufnahme nicht mehr möglich. Nun heißt es verlängern durch geschicktes Kopieren, Anstückeln, eventuell sogar Teile aus anderen Zwischenmusiken dazu benutzen, wenn sie in der Tonlage passen. Jetzt heißt es den Zauberer spielen. Es gibt ja sogar richtige Umbauproben mit der dazu nötigen Musik, wo es dann auch mal für die Bühnenarbeiter heißt: in dieser Zeit muß es geschafft werden, sonst ist der Fluß des Stückes zu lang unterbrochen.

Eventuelle Liedbegleitungen hat der Schauspieler, der zu singen hat, mit seinem Bandapparat zu Hause probieren können. Er war bei der Musikaufnahme dabei, hat mit dem Begleitorchester das Tempo festgelegt und hat nun die Garantie, daß jeden Abend sein Lied unverändert gespielt wird, aber — er muß sich nach dem Orchester richten, da gibt es keine Gnade. Doch bis jetzt — toi, toi, toi —, wie wir beim Theater sagen, hat es immer geklappt und die Schauspieler, ja sogar ganze Chöre haben sich daran gewöhnt.

Der Tag der Premiere ist gekommen, die Lautstärken der Szenen- und Zwischenmusiken sind innerhalb der Proben mit dem Tonmeister festgelegt worden, eventuell nötige Musiker im Kostüm haben Maske gemacht, der Gong oder auch ein Klang aus dem Lautsprecher ertönt, die Schauspieler stehen im vollen Scheinwerferlicht, was sie sagen, wird zuerst gehört, ist das Wichtigste, ist das primäre Kunstwerk. Wenn sich der Vorhang über der Schlußszene schließt, war es aber doch die Summe aller optischen und akustischen Eindrücke, die aus diesem eigenartigen Rahmen, der die Bühne umschließt, in das Publikum hineinströmt. Wir Bühnenmusiker sind glücklich, wenn wir diesen Rahmen nicht gesprengt haben (die schlimmste Sünde), sondern als Diener des unsichtbaren Hintergrundes etwas klingen lassen konnten, was mit der Sprache der Musik den Sinn des Stückes verdeutlichen und vertiefen half.

DAS KOLLEGIUM „WIENER DRAMATURGIE"

Von Piero Rismondo (Wien)

In Wien wurde eine dem Theaterleben dienende Institution geschaffen, für die es sonst nirgends ein Vorbild gibt: das Kollegium „Wiener Dramaturgie". Die Idee ging von Prof. Ernst Haeussermann, dem heutigen Burgtheaterdirektor und damaligen Mitdirektor des Josefstädter Theaters, aus. Am 20. Februar 1957 veröffentlichte er in der „Presse" seinen Vorschlag zur Bildung eines „Dramaturgischen Konsiliums". Er sprach deshalb von „Konsilium", weil ihm die Theaterstadt Wien damals als „Patient" erschien, der eine Bluttransfusion benötige, um längst schon erkennbar gewordene Schäden und Stagnationen zu beheben. Als Krankheitssymptome des „Patienten" hob Haeussermann eine „fieberhafte Spielplangestaltung, krampfartige, dem Ensemble-gedanken widersprechende Starengagements und blutleere Theaterabende" hervor. Man spiele, „was da kommt", greife, um große Schauspieler beschäftigen zu können, sehr willkürlich auch nach Stücken aus der „Mottenkiste" und überlasse fast alle Wagnisse im Bereich neuer Dramatik den Kellerbühnen. Die Diskrepanz zwischen konservativem Publikumsgeschmack und nach Neuem rufender Kritik (die freilich dieses Neue nachher wieder überscharf beurteile) führe überdies zu sehr zwiespältigen Spielplan-Gesichtspunkten der Direktionen. Da man in Deutschland diesem Neuen bei Publikum und Kritik viel aufgeschlossener gegenüberstehe, seien die Bühnenverlage allmählich davon abgekommen, Wiener Sprechbühnen wichtige Uraufführungen oder deutschsprachige Erstaufführungen zu überlassen. Dazu komme, daß man den großen Schauspielern in Deutschland finanziell mehr zu bieten habe und daß zur Konkurrenz von Rundfunk, Film und Fernsehen heute auch eine „Tourneegagenkonkurrenz" trete. „Wien ist heute im gesamtdeutschen Theaterraum nicht Theaterhauptstadt und läuft Gefahr, auch als Schauspielerstadt ein Theaterbahnknotenpunkt zu werden. Dabei besitzt Wien die schönsten Theater, das beste Schauspielermaterial und hat als Stadt und künstlerische Atmosphäre mit einem aus dieser Atmosphäre gewachsenen künstlerischen Publikum ungeheure Anziehungskraft gerade für die Menschen des Theaters."

Wie sollte diesen Übelständen abgeholfen werden? Prof. Haeussermann schlug als erste, alles weitere einleitende und auch künftig betreuende Maßnahme vorerst eine Zusammenfassung aller dramaturgischen Kräfte Wiens vor, weil die Dramaturgie ja das Zentrum für alle Bemühungen um die Spielplangestaltung sein müsse, die „Unruhe" gleichsam im theatralischen Uhrwerk. Er beantragte, „in Wien etwas zu schaffen, das vielleicht für das gesamte deutschsprachige Theater von entscheidender Bedeutung sein könnte: die Bildung einer übertheaterparteilichen «Wiener Dramaturgie»", von der neue Impulse im gemeinsamen Bemühen der führenden Köpfe auszugehen hätten. Sie sollte die Weltdramatik der Gegenwart ebenso überschauen wie das im eigenen Sprach- und Heimatbereich Aufwachsende, um alles wirklich Wertvolle dem Wiener Spielplan sinnvoll einzugliedern, damit aber den großartigen Wiener Schauspielern wirklich neue Aufgaben zu bieten. Diese „Wiener Dramaturgie" sollte aber auch Schatzgräberfunktionen ausüben und bisher unbeachtet Gebliebenes, das gerade heute durch neu zum Leuchten gebrachte Werte anspräche, an der geeigneten Stelle neu herausbringen. Allmählich könnte so das gesamte Wiener Theater wieder ein eigenes Profil erhalten. Große Schauspieler und Bühnenbildner würden wieder die Lockkraft von Wien verspüren und die Bühnenverlage würden es wieder als Ehre

betrachten, die ihnen anvertrauten Bühnenwerke zuerst in Wien aufführen zu lassen. Diese „Wiener Dramaturgie" solle den Wiener Theatern „weder über- noch untergeordnet sein. Die Dramaturgen müßten Lehrer und Schüler gleicherweise sein, und sie würden mit dem Höchstmaß an Verantwortung nur nach künstlerischen Gesichtspunkten zu raten und zu arbeiten haben, und ihr Rat könnte dann kaum überhört werden".

Der österreichische Bundesminister für Unterricht, Dr. Drimmel, griff dankenswerterweise diesen Vorschlag von Prof. Haeussermann auf und ermächtigte den Vorstand des Institutes für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität, Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann, im Rahmen dieses dem österreichischen Theaterleben eng verbundenen Instituts ein Kollegium „Wiener Dramaturgie" einzuberufen, dessen Zusammensetzung durch die Direktoren der drei großen Wiener Sprechtheater (Burgtheater, Josefstädter Theater, Volkstheater) zu bestimmen wäre. Das Institut für Theaterwissenschaft habe dabei als Generalsekretariat zu fungieren und überdies seine Bibliothek sowie seine umfassende Kritikensammlung dem Kollegium als Hilfsmittel zur Verfügung zu stellen.

Bei dem intensiven Theaterinteresse der Wiener konnte es nicht ausbleiben, daß das Projekt einer „Wiener Dramaturgie" auch in der Öffentlichkeit leidenschaftlich diskutiert wurde. Energischen Verfechtern standen auch viele Skeptiker und Abwartende gegenüber. Das Kulturamt der Stadt Wien rief eine Fülle der Sachkenner zu einer Aussprache über die geplante Institution zusammen. Aber das Fazit war doch, daß man Entscheidendes erst zu sagen vermöchte, wenn diese Institution ins Leben träte und in der Praxis erprobt würde.

So trat das Kollegium „Wiener Dramaturgie" am 29. April 1957 im Institut für Theaterwissenschaft (Hofburg) zu seiner konstituierenden Sitzung zusammen, nachdem vorher die Direktoren der drei großen Wiener Sprechtheater die von ihnen zu entsendenden Fachleute nominiert hatten. Die Satzung besagt, daß dem Kollegium außer den drei Direktoren und dem Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Instituts als ständiger Generalsekretär bzw. seiner Stellvertreterin als Stellvertretender Generalsekretär noch mindestens je drei von jedem der großen Sprechtheater zu entsendende Fachleute — Dramaturgen, Theaterkritiker, Regisseure — anzugehören hätten. Der Vorsitz wird ausschließlich von diesen Fachleuten, jährlich alternierend in der Reihenfolge der Anciennität, geführt. Zu diesem Personenkreis trat sodann auch ein Vertrauensmann der kleineren Wiener Sprechtheater, insbesondere der Kellertheater. Und seit kurzem gehört dem Kollegium auch — für Fragen der Festwochen — der neu ernannte Intendant der Wiener Festwochen sowie der Präsident der Salzburger Festspiele an. Augenblicklich umfaßt das Kollegium „Wiener Dramaturgie" — außer den drei Theater-Direktoren, den beiden Generalsekretären und den Festwochen-Intendanten — 18 Mitglieder, darunter außer Dramatikern, Dramaturgen und Regisseuren auch führende Wiener Theaterkritiker. So sind hier der Zusammensetzung nach tatsächlich alle für die Spielplangestaltung Wiens maßgeblichen Berufssparten vertreten. Für die finanziellen Voraussetzungen sorgt eine Subvention des Bundesministeriums für Unterricht.

Das Kollegium „Wiener Dramaturgie" hat seitdem seine Arbeiten überaus erfolgreich in meist monatlichen Sitzungen durchgeführt. Ja, schon die bloße Existenz dieses Kollegiums wirkte auf das Wiener Theaterleben ermutigend und anfeuernd. Es war, als gäben sich alle theaterführenden Kreise plötzlich einen Ruck, um vor den kritischen Augen dieser neuen Institution im Zusammenspiel der Kräfte bestehen zu können. Man kann sagen, daß mit der Schaffung des Kollegiums „Wiener Dramaturgie" ein neues Kapitel der Wiener Theatergeschichte begann. Denn nun gab es von dieser offiziösen Institution her mit einemmal gültige Vergleichsmaßstäbe. Und — was sofort von allen Einsichtigen als das Wichtigste empfunden wurde — bei aller gesunden und notwendigen Konkurrenz gab es seitdem nicht mehr, wie vorher, ein Nebeneinanderleben der divergierendsten Bestrebungen ohne jeglichen Blick auf alles

Übrige des Wiener Theaterlebens; vielmehr ging es seitdem bei aller willkommenen Vielfalt um ein einander ergänzendes Zueinander.

Zahlreiche der naturgemäß im Theaterleben einer Großstadt auftretenden Überschneidungen oder Differenzen konnten seither im Bereich der „Wiener Dramaturgie" ausgeglichen werden. Und keiner, der diese bisherige Arbeit miterlebte, wird sich des Eindrucks erwehren können, daß alle Beteiligten redlich bemüht sind, ihr Bestes zu geben. Wer die Wiener Spielpläne bis 1957 mit denen seit Gründung der „Wiener Dramaturgie" vergleicht, wird die direkte und ebenso die indirekte Einwirkung dieser Institution mit Händen greifen können: sosehr haben diese Spielpläne allesamt sich konsolidiert und vom bloß Zufälligen und Starbedingten zu einer wirklichen neuen Antlitz-Formung der Theaterstadt Wien hingefunden. Die Zahl der Uraufführungen und der deutschsprachigen Erstaufführungen aber ist in dieser Zeit ebenso gewachsen wie die Zahl der Neuentdeckungen aus altüberkommenen Schätzen, die in manchen Fällen in Zyklen vorgeführt werden, die sich über mehrere Spieljahre erstrecken. Überhaupt ist inzwischen an die Stelle des früher mit Recht gerügten Hektischen der Wiener Spielplangestaltung eine vielfach großlinige, weltoffene Planung aus klar disponierender Position getreten. Das Schaffen der heimischen Dramatik wurde darüber nie vergessen.

Viele Impulse für all diese Planungen gingen vom Kollegium „Wiener Dramaturgie" aus. Viele zunächst problematisch erscheinende Fragen des in Erwägung zu Ziehenden wurden hier vorweg beraten. Um dabei auch über die theatralischen Vorgänge und Erscheinungen im fremdsprachigen Bereich Europas und Amerikas ständig informiert zu sein, ernannte das Kollegium „Wiener Dramaturgie" in bisher 16 Ländern hervorragende Fachleute zu korrespondierenden Mitgliedern. Bisher sind die Länder Belgien, Dänemark, England, Finnland, Frankreich, Holland, Italien, Jugoslawien, Polen, Portugal, Schweden, Spanien, die Tschechoslowakei, die Türkei und die USA durch solche korrespondierende Mitglieder vertreten. Sie berichten dem Kollegium über wichtige Novitäten ihres Landes und deren Eignung zur Übersetzung bzw. Bearbeitung. Daß das Kollegium „Wiener Dramaturgie" engsten Kontakt hält mit dem theatralischen Geschehen des ganzen deutschen Sprachgebietes, versteht sich. Der Kontakt mit den österreichischen Dramatikern aber ist begreiflicherweise besonders eng.

Es ergab sich im Gefolge all dieser Bemühungen immer neu die Notwendigkeit, Stücke, die in Wien noch unbekannt blieben und die bei bloßer Lektüre nicht ohneweiters in ihrer Bühnenwirksamkeit eingeschätzt werden konnten, zuerst bei Leseaufführungen zu erproben, bevor sich dieser oder jener Theaterdirektor zur Annahme entschließen konnte. Zu diesem Zweck wurden dank einem freundlichen Entgegenkommen des Josefstädter Theaters die „Literarischen Nachmittage" im Kleinen Theater im Konzerthaus eingeführt. Dabei handelt es sich um einmal im Monat an einem Samstagnachmittag im erwähnten Kammerspielhaus stattfindende Veranstaltungen, bei denen jeweils charakteristische Szenen aus einer Reihe von in Wien noch nie aufgeführten Stücken in Leseaufführungen, d. h. nach einem besonderen Inszenierungsprinzip halb gelesen und halb doch schon dargestellt werden. Die Andeutungsregie ist bei diesen Veranstaltungen meist einem der jüngeren Regisseure des Josefstädter Theaters anvertraut. Die Rollen werden von wohlerprobten Kräften des Josefstädter Theaters übernommen. Und jeder dieser Nachmittage wird durch eine für die zur Diskussion gestellten Dramen zuständige Persönlichkeit eingeleitet. Bisher wurden 22 derartige Literarische Nachmittage abgehalten, von denen 10 österreichischen Autoren und 12 der ausländischen Dramatik gewidmet waren. In den letztgenannten Fällen wird das Programm so gestaltet, daß jeweils ein Land mit einigen seiner bezeichnendsten Gegenwartsdramatiker vorgestellt wird, und zwar mit solchen, die in Wien überhaupt noch nie aufgeführt wurden oder zumindest mit Stücken, die noch nie zu sehen waren.

Auf diese Weise wurden Proben aus der Gegenwartsdramatik Belgiens (Closson

und Willems), Spaniens (Lopez Rubio und Buero-Vallejo), Schwedens (Aspenström, Pär Lagerkvist), Japans, Deutschlands (Hey, Hohberg), Frankreichs (Audiberti, Plisnier), Englands (Whiting, Browne), Finnlands (Runar Schildt), Argentiniens (Juan Carlos Gené, Denevi), der Türkei (Taner), Polens (Mrozek, Swinarski, Morstin) und Italiens (Luigi Candoni, Ezio D'Errico, Cesare Zavattini) einem sachkundigen Auditorium erstmalig auf eine überaus lebendige Weise vorgestellt. Die Einführung in der nicht nur auf die betreffenden Dramatiker, sondern auf das ganze Gegenwartsdrama und Theater des einzelnen Landes eingegangen wurde, besorgte sehr oft der Kulturattaché an der Botschaft oder Gesandtschaft dieses Landes; oder man holte unmittelbar aus dem betreffenden Land einen dafür besonders zuständigen Fachmann, sei es einen Theaterwissenschaftler, wie im Fall Schweden Univ.-Prof. Dr. Agne Beijer aus Stockholm oder im Fall Frankreich Univ.-Prof. Dr. Clement (Paris) oder im Fall Finnland Frau Univ.-Doz. Dr. Esther von Frenckell (Helsinki), sei es einen bekannten Dramaturgen, wie im Fall Deutschland den Chefdramaturgen Dr. Skopnik (Frankfurt am Main), sei es einen führenden Schauspieler, wie im Fall England Michael Redgrave. Als Publikum aber versammeln sich hier jedesmal inmitten allgemein literarisch Interessierter (für die sogar ein Abonnement ausgegeben wurde) die Dramaturgen der Wiener Theater, die zuständigen Kritiker oder sonst für die Spielpläne verantwortliche Persönlichkeiten, und es ist immer wieder so, daß Dramen, die hier erstmals auszugsweise erprobt wurden, in den Abendspielplan dieses oder jenes Theaters übernommen werden. Oder aber man sichert sich von den hier vorgestellten Autoren andere Werke, wenn sich bei diesen Veranstaltungen zeigte, daß die Art der betreffenden Autoren in Wien anspricht. So geht von dieser Veranstaltungsreihe eine überaus anregende Wirkung aus. Ihr Programm wird vom Kollegium „Wiener Dramaturgie" — meist schon sehr langfristig voraus — ausgewählt und bearbeitet.

Das Kollegium „Wiener Dramaturgie" nimmt aber auch zu vielen anderen Fragen des Wiener Theaterlebens Stellung. So hat es sich wiederholt um die Erhaltung des geschichtlich so bedeutsamen Theaters an der Wien, dieser Uraufführungsstätte Mozarts, Beethovens und Grillparzers, aber auch der spezifischen Wiener Operette in ihrem „silbernen" Zeitalter, bemüht. Es hat bei der Gestaltung eines gemeinsamen Schiller-Zyklus der Wiener Sprechtheater im Jahre 1959 initiativ gewirkt, und es veranlaßte das Unterrichtsministerium, im Burgtheater eine Staatsfeier für Schiller zu veranstalten. Es hilft augenblicklich mit, den für die Wiener Festwochen 1961 vorgesehenen Zyklus von Bühnenwerken, die der Freiheitsidee gewidmet sind, zu formen. Es ist jetzt schon dabei, die vorbereitenden Schritte für die zum 100. Geburtstag von Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler sowie zum bevorstehenden Nestroy-Jubiläum geplanten zyklischen Aufführungen zu unternehmen.

Ein besonders großer Erfolg war dem Kollegium „Wiener Dramaturgie" beschieden, als es auf Anregung eines seiner Mitglieder die Wiener Theaterdirektoren zu einer „Renaissance der Jahrhundertwende" aufrief, wobei es sich in erster Linie um Dramen österreichischer Autoren der Jahrhundertwende (Hofmannsthal, Schnitzler, Bahr, Musil, Csokor, Bruckner, Molnar usw.) handelte. Dieser Appell wurde sogleich von allen Seiten mit größtem Erfolg in die Tat umgesetzt — und diese Tat wirkte auch in die Spielpläne des übrigen deutschen Sprachgebietes weiter.

Auch die Fragen österreichischer Repräsentativ-Gastspiele im Ausland werden im Kollegium „Wiener Dramaturgie" so weit beraten, daß entsprechende Anträge oder Vorschläge an die dafür zuständigen Stellen weitergeleitet werden können. Für die Zukunft aber sind auch Publikationen des Kollegiums „Wiener Dramaturgie" geplant, in denen vor den Fachkreisen der übrigen Völker in Wort und Bild über denkwürdige Wiener Theaterleistungen Rechenschaft abgelegt werden soll.

So hat sich im Lauf dreier Jahre für das Kollegium „Wiener Dramaturgie" ein vielfältiges und fruchtbares Tätigkeitsfeld eröffnet. Diese Institution hat sich bewährt; sie ist aus dem nun wieder im Aufsteigen begriffenen Wiener Theaterleben kaum mehr wegzudenken.

DAS INSTITUT FÜR THEATERWISSENSCHAFT AN DER WIENER UNIVERSITÄT

Von Margret Dietrich (Wien)

Die Theaterforschung besitzt an der Wiener Universität eine weit zurückreichende Tradition. Denn seit der berühmte Humanist des 16. Jahrhunderts, Konrad Celtis, an der Alma Mater Rudolfina Vorlesungen über antike Dramatik und antikes Theater hielt und parallel dazu mit seinen Studenten mustergültige Plautus- und Terenz-Aufführungen veranstaltete, ist das Thema Theater nie mehr ganz aus dem Vorlesungs- und Arbeitsbereich der Wiener Universität verschwunden. Das ist verständlich, weil Wien sich ja sehr früh schon als theaterfreudige Stadt erwies und seit dem Barockzeitalter zu den wichtigsten Theaterzentren Europas gehört. Seit das Burgtheater seinen Aufstieg zum Weltruhm nahm, war auch die Beziehung zwischen Universität und Burgtheater meist sehr eng. So wundert es uns nicht, daß der Professor für Ästhetik an der Wiener Universität, Alfred Freiherr von Berger, der auch viele dramaturgische Vorlesungen hielt, zugleich als literarisch-artistischer Sekretär des Burgtheaters wirkte und nachher Theaterdirektor in Hamburg, schließlich aber Burgtheaterdirektor wurde. Jakob Minor, der berühmte Schiller- und Novalis-Forscher, Wiener Ordinarius für neuere deutsche Literaturgeschichte an der Jahrhundertwende, war einer der glänzendsten Schauspieler-Porträtisten seiner Zeit. Seine Charakteristiken von Charlotte Wolter bis zu Joseph Kainz, zu Bernhard Baumeister und zu Joseph Lewinsky wurden von diesen Darstellern als Korrektiv ihrer Spielweise betrachtet. Dem Altgermanisten der Wiener Universität um die Jahrhundertwende, Richard Heinzel, verdanken wir frühe, aus den direkten und indirekten szenischen Bemerkungen erarbeitete Studien zum Theater des Mittelalters. In den beiden ersten Dezennien unseres Jahrhunderts aber führten gleich vier der damaligen Privatdozenten der Wiener Universität: Robert Franz Arnold, Eduard Castle, Rudolf Payer von Thurn und Alexander von Weilen lehrend und forschend in die Wiener Theatergeschichte ein. Da aber außerhalb der Universität indessen viel Quellenmaterial zur Theatergeschichte sammlungsmäßig zusammengetragen und zugänglich gemacht war, wurden die Voraussetzungen für theaterwissenschaftliche Arbeiten in Wien ganz vorzüglich. Karl Glossy hatte damit im Rahmen der Stadtbibliothek und vor allem mit seiner großen Internationalen Theaterausstellung begonnen; und Joseph Gregor durfte, von alten habsburgischen Beständen sowie von der Sammlung Thimig ausgehend, die heute von Franz Hadamowsky weitergeführte Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (früher Hofbibliothek) errichten, diese augenblicklich wohl umfassendste Theatersammlung des Kontinents.

So drängte allmählich alles dazu, an der Wiener Universität einen besonderen Lehrstuhl und ein dazugehöriges Institut für Theaterwissenschaft zu errichten. Die schweren Schicksalsschläge, die Österreich schon seit 1918 in dichter Folge erlitt, ließen es freilich erst inmitten des zweiten Weltkrieges zu der Schaffung des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft und des ihm verbundenen Instituts für Theaterwissenschaft kommen. Die entsprechenden Erlässe sind mit 1942 datiert. Es waren jedoch mehrmonatige Vorbereitungen nötig, so daß das Institut erst im Frühjahr 1943 eröffnet werden konnte.

Der Lehrstuhl wurde dem aus Wien stammenden Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann (damals Ordinarius an der Universität Münster) übertragen. Er hat das Institut für Theaterwissenschaft von Grund auf errichtet. Die Behörden stellten die schönen zwölf Säle im Michaeler-Trakt der Wiener Hofburg zur Verfügung. Mäzene halfen, weil die vom Staat damals gewährten Mittel für einen großzügig anzulegenden Grundstock nicht ausgereicht hätten.

Großzügig aber sollte dieses Institut von Anfang an aufgebaut werden, nicht nur, um der Bedeutung der Wiener Universität und der Bedeutung der Theaterstadt Wien gerecht zu werden, sondern weil von Anfang an daran gedacht war, hier eine Lehr- und Forschungsstätte einzurichten, die nicht nur wienerischen oder österreichischen, sondern die europäischen Aufgaben zu dienen hätte. Die geographische Lage Wiens im Herzen des Kontinents verpflichtete dazu. So kam es, daß der Begründer des Instituts schon bei der Eröffnungsfeier im Mai 1943, während ringsum noch der Krieg die Völker entzweite, als Ziel der Lehre und der Forschung am Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität „europäische Theatergeschichte bei immer neuer Konfrontierung von Vergangenheit und Gegenwart" angab.

So ist es bis heute geblieben. Diese europäische Zielsetzung hat sich als fruchtbar und als besonders notwendig erwiesen in diesen Zeiten voll der Gefahren für die kulturelle Gemeinsamkeit der Völker des Abendlandes. Als Lehrapparat steht heute dem Institut für Theaterwissenschaft eine Fachbibliothek von rund 50.000 Bänden, eine Sammlung von etwa 250.000 Theaterkritiken (seit Ende des 19. Jahrhunderts), eine umfangreiche Bilder-, Diapositiven- und Schallplattensammlung sowie ein Tonbandarchiv zur Verfügung. Für alle darüber hinausgehenden Quellenarbeiten aber stehen den am Theaterwissenschaftlichen Institut arbeitenden Studierenden und Forschern die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (mit der sich eine täglich enge Zusammenarbeit ergibt und die im selben Trakt der Wiener Hofburg untergebracht ist), die Musik- und Handschriftensammlungen der Nationalbibliothek, die Universitätsbibliothek (die aus aufgelösten Jesuitenklöstern seit dem 18. Jahrhundert manche theatergeschichtliche Kostbarkeit besitzt), die Wiener Stadtbibliothek, die Städtischen Sammlungen (beide verfügen über außerordentliche Schätze zur Geschichte des Altwiener Volkstheaters), die Albertina (eine der bedeutendsten graphischen Sammlungen der Welt), das Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde (das viel Wichtiges zur europäischen Operngeschichte besitzt), das Burgtheaterarchiv, das Archiv der Staatsoper sowie — für exotisches Theater — das Völkerkundemuseum und — für alpenländisches Volkstheater — das Volkskundemuseum zur Verfügung.

Das Institut für Theaterwissenschaft wird gegenwärtig von durchschnittlich 250 bis 300 Studierenden frequentiert, die meist aus 8 bis 10 verschiedenen Nationen stammen. Es hat sich auch die Gepflogenheit herausgebildet, daß ständig Stipendiaten aus einer ganzen Reihe von Ländern, mit denen Österreich Kulturverträge abgeschlossen hat, zur Perfektionierung an das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität gesandt werden. Oft handelt es sich dabei um in ihren Ländern schon Graduierte, die nun in Wien das Doktorat aus dem Fachgebiet Theaterwissenschaft ablegen sollen, um dann in ihrer Heimat mit entsprechenden Spezialaufgaben, u. a. auch Lehraufträgen für Theatergeschichte, betraut werden zu können.

Man kann an der Wiener Universität und seinem Theaterwissenschaftlichen Institut Theaterwissenschaft als Hauptfach oder als Nebenfach (neben Germanistik, Romanistik, Anglistik, neben Kunstgeschichte oder Musikwissenschaft) belegen. Diejenigen Studierenden, die Dramaturgen, Regisseure, Theaterkritiker, Theaterarchivare werden oder die sich der wissenschaftlichen Laufbahn auf dem Gebiet der Theaterwissenschaft zuwenden wollen, wählen Theaterwissenschaft als Hauptfach. Ihr Nebenfach können sie aus dem Gesamtbereich der an der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität vertretenen geisteswissenschaftlichen Fächer (mit Ausnahme der Zeitungswissenschaft) frei aussuchen. Meist steht die Wahl des Nebenfaches mit dem

Dissertationsthema im Zusammenhang. Für die Zulassung zum Studium der Theaterwissenschaft ist außer den allgemein gültigen Voraussetzungen zum Hochschulstudium (Matura) unbedingt das Latinum erforderlich, sofern nicht Latein an der absolvierten Mittelschule Lehr- und Prüfungsgegenstand war. Die Mindestdauer des ordentlichen Studiums beträgt nach den gegenwärtigen Vorschriften acht Semester. Abgeschlossen wird das Studium mit einer umfangreichen Doktorarbeit (Dissertation), die auf Grund neu erarbeiteter Forschungsergebnisse ein bisher noch nie in dieser Weise behandeltes Gebiet in streng wissenschaftlicher Methode zu erschließen hat. Dazu treten die mündlichen Rigorosen aus dem Hauptfach Theaterwissenschaft, dem Nebenfach und — obligatorisch — aus Philosophie bzw. Psychologie.

Den Studierenden stehen im Verlauf ihres Studiums große theaterhistorische Zyklusvorlesungen zur Verfügung, die in 8 bis 10 Semestern durch die europäische Theatergeschichte von der Antike bis nahe an die Gegenwart führen. Dazu kommen Spezialvorlesungen zur Dramaturgie und zur Dramenkunde (auch zur Weltdramatik der Gegenwart), zur Geschichte und Wesensform der Schauspielkunst, der Bühnenbild- und Kostümgestaltung, der Bühnentechnik, zur Bühnengeschichte der Oper und des Balletts, zur Geschichte des Volksschauspiels usw. Diese Zyklus- und Spezialvorlesungen werden ergänzt durch von Anfang an pflichtmäßig zu besuchende Seminarübungen. In den ersten vier Semestern ist das Proseminar zu absolvieren. Nur wer dort vier Referate mit gutem Erfolg bestanden hat, wird zur umfassenden Aufnahmeprüfung in das Hauptseminar zugelassen. Es geht hier um einen ausgesprochenen Ausleseprozeß, um für den späteren Lebenskampf in den theatralischen Berufen nur die Besten zuzulassen. Im Dissertationsstadium werden sodann jeweils die besten Mitglieder des Hauptseminars in das Dissertantenseminar einberufen.

Da in der Theaterwissenschaft aber der Einblick in die Praxis von außerordentlicher Bedeutung ist, werden die Studierenden dazu verhalten, im Laufe ihres Studiums die am Institut eingerichteten Praktika mitzumachen, die allesamt von mitten im praktischen Theaterleben stehenden Persönlichkeiten abgehalten werden. So führt ein Praktikum für Bühnenkunde im Verlauf von acht Semestern an Hand praktisch gemeinsam zu erarbeitender Beispiele in alle Stadien der künstlerischen Bühnenarbeit, besonders in die des Dramaturgen (einschließlich Programmheft) und Regisseurs; es werden jedoch auch die theaterorganisatorischen Fragen behandelt. Ein anderes Praktikum führt ein in die Zusammenarbeit des Bühnenbildners mit dem Regisseur und Dramaturgen. Ein drittes Praktikum ist der Theaterkritik gewidmet. Dazu kommen Praktika für Filmkunde, Hörspielkunde und Fernsehkunde. In der zweiten Hälfte ihres Studiums übernehmen diejenigen Studierenden, die späterhin in die Theaterpraxis gehen wollen, in der Regel Regieassistenzen an Wiener Theatern. Oft ist dazu an großen Theatern an der Seite berühmter Regisseure Gelegenheit; die Wiener Kellertheater aber bieten auch sonst den Studierenden der Theaterwissenschaft vielfache Gelegenheit zur Selbsterprobung, so daß hier eine Studiobühne entbehrlich ist, weil es ja viel günstiger ist, daß die Studierenden gleich unmittelbar ins Berufstheater hineinwachsen. Selbstredend werden die Studierenden der Theaterwissenschaft zu vielen Generalproben zugelassen.

Die Brücke zum Berufstheater schlagen freilich auch die vielen Vortragenden, die zu den Studierenden Semester nach Semester über ihre aktuelle Arbeit oder über Grundsatzfragen ihrer praktischen Tätigkeit sprechen: Regisseure, Bühnen- und Kostümbildner, Schauspieler, Theaterarchitekten, Bühnentechniker, Dramaturgen und Dramatiker aus der halben Welt. Sie kommen gern in das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität, um dort mit Dozenten und Studierenden über ihr Schaffen zu diskutieren. Genauso aber vergeht kaum eine Woche ohne Besuch eines ausländischen Theaterforschers am Wiener Theaterwissenschaftlichen Institut, das auch sonst ständig mit den Fachleuten aus vielen Ländern Europas, Amerikas und Asiens zusammenarbeitet. Mit den österreichischen Theatern selbst und mit den theaterfördernden Behörden steht das Institut für Theaterwissenschaft in fast täg-

lichem Kontakt. Es fungiert überdies als Generalsekretariat des Kollegiums „Wiener Dramaturgie" und es ist vom Unterrichtsministerium mit der Leitung einer Jury für die Prämiierung von Theaterdirektoren für geglückte Uraufführungen wertvoller Dramen und Opern österreichischer Autoren bzw. Komponisten beauftragt.

Es charakterisiert die Lehr- und Forschungsarbeit des Wiener Theaterwissenschaftlichen Instituts, daß sie in den drei Bereichen der Leistungsgeschichte, der Wesensforschung und der Wirkungsgeschichte bei subtiler Quellenbegründung geistesgeschichtlich vorgeht, also das theatralische Geschehen niemals als Selbstzweck betrachtet, sondern immer im Kräftespiel der Geistes- und Kulturentwicklung der einzelnen Nationen oder Länder und im Wechselspiel zwischen den Völkern zu ergründen sucht. Dabei wird die Eigengesetzlichkeit der Theaterforschung betont und gewahrt, um dem transitorischen Charakter des theatralischen Kunstwerks gerecht zu werden.

Um diese ganze Welt des Theaters am Beispiel Europa und seiner mehr als zweitausendjährigen Theaterkontinuität sichtbar zu machen, hat das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität gemeinsam mit der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek 1955 in fünfzig Sälen des Wiener Künstlerhauses jene denkwürdige „Europäische Theaterausstellung" veranstaltet, zu der mehr als zwanzig Länder unseres alten Kontinents ihre schönsten theaterhistorischen Denkmäler und Dokumente aus all diesen Jahrhunderten entsandten. Diesen gleichen Geist aber atmen auch manche Grundlagen-Publikationen, die aus dem Wiener Theaterwissenschaftlichen Institut hervorgehen, so die vom Begründer des Instituts verfaßte, voraussichtlich fünfbändige „Theatergeschichte Europas" (bisher drei Bände erschienen) und die von der Verfasserin dieses Berichtes vorgelegte „Europäische Dramaturgie" (erster Band: von der Antike bis zur Goethe-Zeit reichend, bereits erschienen; der zweite Band: „Europäische Dramaturgie des XIX. Jahrhunderts", eben im Druck).

Während für Fragen der heimischen, also der Wiener und der sonstigen österreichischen Theatergeschichte dem Institut die mit ihm in Personalunion verbundene „Gesellschaft für Wiener Theaterforschung" zur Seite steht, die jeweils ein umfangreiches, von Direktor Dr. F. Hadamowsky redigiertes „Jahrbuch" mit neuesten Arbeiten aus diesem Themenbereich herausgibt, veröffentlicht das Institut selbst seine Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft, „Maske und Kothurn", in der von weltweiten Aspekten aus und unter Mitarbeit von Theaterforschern und Theaterpraktikern aus der ganzen Welt die in Fluß befindlichen Probleme der Theatergeschichte, der Theatergegenwart und der theatralischen Grundsatzelemente ihre eindringliche Erörterung finden.

Oft wird das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität von ausländischen Fachleuten studiert, weil man es als eine Art „Modell" ansieht, das man bei Errichtung neuer entsprechender Universitätsinstitute vor Augen haben will. Mag sein, daß es sich allmählich zu einer Art Paradigma entwickelt hat. Freilich wird jede Neuerrichtung wieder Besonderheiten und Abwandlungen erfordern, die im Wesen des betreffenden Landes und in der Eigenart seiner Universitäten, aber auch seiner Theatertradition begründet liegen. Für die Situation Österreichs im Zentrum Europas, am Schnittpunkt der gegensätzlichsten Kräfte, hat sich jedenfalls die in unserem Fall gewählte Form und das ausgesprochen europäische Profil des Wiener Theaterwissenschaftlichen Instituts, das mit dem Gesamtprofil der Wiener Universität ebenso übereinstimmt wie mit dem des traditionsreichen Wiener Theaterlebens, sehr bewährt.

BESPRECHUNGEN

DAS EUROPÄISCHE BAROCKTHEATER

Von August Closs (University of Bristol, England)

(Zu: Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Band III, Das Theater der Barockzeit, Otto Müller Verlag, Salzburg 1959, 756 Seiten, 65 Tafelbilder, 150 Textillustrationen.)

Wiewohl es schon seit geraumer Zeit in der Forschung keinen Zweifel daran gab, daß als bisher ereignisreichste und formenreichste Theaterepoche das Barockzeitalter anzusehen sei, fehlte es doch bisher an einer europäisch zusammenfassenden Darstellung. Nun liegt sie mit dem dritten Band von Heinz Kindermanns genialer „Theatergeschichte Europas" vor uns, gültig in ihren Wertmaßstäben, aus einer Überfülle des Quellenmaterials schöpfend und diesen Reichtum in kluger Disposition vor uns ausbreitend. Das schwelgerische Kolorit dieses Zeitalters ist hier im Spiegel seines Theaters eingefangen. Wie schon in den beiden ersten Bänden hat Kindermann es auch im Barockband wieder verstanden, die Position des Theaters inmitten aller Wirrnisse, inmitten der geistigen, religiösen, politischen und sozialen Kämpfe zu kennzeichnen. Vor allem aber versteht er es, uns zu zeigen, welche wichtige Antrittssituation das Theater der Barockzeit gegenüber dem gesamten modernen europäischen Theater einnimmt.

Das Theater als Paradigma der barocken Lebensform leitet den Band gleichsam als Ouvertüre ein; der ganze „Lebensgestus" dieses Zeitalters bewegt sich ja in „theatralischen Formen", so daß das Theater ganz selbstverständlich in die Mitte rückt als Sinngebung dieser Epoche, als ihre Hauptkunst also. Mit Recht hat Kindermann an die Spitze der Länderabschnitte den Weg des englischen und des spanischen Theaters von der Renaissance zum Barock gestellt; denn in diesen beiden Ländern sind die Grenzen fließend. Sie gehen aber auch sonst in so vielem voran. Schon in diesen Kapiteln wird alles zum Greifen nahe dargestellt. Wir sehen in die Anfänge des Berufsschauspielertums herein, als erlebten wir sie selbst mit. Wir beobachten die „playwrights" bei ihrer Arbeit. Die Schauspielkunst der Shakespearezeit wird so lebendig wie ihre Inszenierungsform. Ja, selbst das Publikum lernen wir genau in seinen Spontanreaktionen kennen. Das Gegenüber von bürgerlichem und höfischem Theater aber offenbart die Spannweite dieses englischen Theaters, von den genialen Leistungen des Bühnen- und Kostümbildners Inigo Jones nicht zu reden. Und wie lebendig werden vor unseren Augen die einzelnen Stufen des spanischen Theaters, von Lope de Rueda, von den spanischen Wandertruppen der Cervantes-Zeit bis zur großartigen, heute noch lebenden Entwicklung des barocken Welttheaters von Lope de Vega zu Calderon.

Vieles erhält in diesen Abschnitten neue Lichter und manche überraschend aufgedeckten Zusammenhänge lassen längst Bekanntes in neuem Wert und Licht erscheinen. So aber ergeht es uns auch bei dem von Kindermann entrollten Bild des niederländischen Barocktheaters. Denn auch dabei wieder schildert er keineswegs nur die Wirksamkeit innerhalb des Landes, sondern, wie bei England und Spanien, die starke Ausstrahlung nach Deutschland und Skandinavien. Die Eigenheiten und Seltsamkeiten der niederländischen Schauspielkunst und Theaterformen erhalten durch Kindermann ihren ganz besonderen Reiz.

Die volle Freude am Darlegen üppigsten Theaterlebens spürt man aber erst recht im Italien-Kapitel. Wie da das Leben der Commedia dell'arte vor den Augen des Lesers sich entfaltet, ist ein ästhetischer Genuß bei aller wissenschaftlichen Genauigkeit und Quellentreue. Die Gabe der Einfühlung erreicht hier und im Kapitel „Geburt der Oper und Entdeckung der Kulisse" nicht leicht zu übertreffende Höhepunkte. Wie ein ganzes Drama aber rollt im Anschluß daran die Schilderung des Barocktheaters in Deutschland, Österreich und der Schweiz ab. Zuerst wird der Strom der englischen, niederländischen und italienischen Wandertruppen vorgeführt, der sich über die Länder deutscher Zunge ergießt: befruchtend und zur Eigenleistung aufrufend; dann aber packt uns sehr die unter so schweren Verhältnissen vollzogene Leistung der deutschen Wandertruppen. Das protestantische Schultheater mit seinen Staatstragödien und Typenkomödien wird dem Jesuitentheater und dem Benediktinertheater gegenübergestellt: Gegensätze und Berührungspunkte treten klar hervor, strenges Nordbarock und schwelgerisches Südbarock stehen wie eine große Antithese vor uns. Bei aller Großlinigkeit aber ist das alles nur Vorstufe zum himmelstürmenden, alle Künste in seinen Bann zwingenden Welttheater an den österreichischen und süddeutschen Höfen. Nicht minder imponierend allerdings begegnet uns in Kindermanns beredter Darstellung die Barockoper der mittel- und norddeutschen Höfe und vor allem die des Hamburger Patriziats. Wie ein köstliches Nachspiel dazu wirkt das Kapitel über das Altwiener Volksbarock mit seiner Schöpfung der Hanswurstgestalt durch Stranitzky.

Das Barocktheater der skandinavischen und der slawischen Völker sowie das Ungarns schließen den Textteil des Bandes ab. Es braucht nicht eigens betont zu werden, daß gerade auch in diesen Teilen viel Unbekanntes zum erstenmal in das europäische Blickfeld tritt. Abgesehen von allen den barocken Theaterereignissen in Stockholm, in Prag oder Warschau sind es hier z. B. auch die Partien, in denen Rußlands Eintritt in das europäische Kräftespiel der Theaterentwicklung, die besonders fesseln.

Es ist faszinierend, welche Fülle der Quellen aus vielen Ländern Europas hier erstmalig in einer kontinentalen Überschau und nach Gesichtspunkten einer vergleichenden Theaterforschung ausgewertet sind. In diesem Band spürt man das Hin- und Widerfluten der Energien und Kräfte durch große Teile Europas besonders stark, weil Kindermanns Darstellung es vermochte, diese Dynamik einzufangen, sie Gestalt werden zu lassen und ihren Rhythmus fühlen zu lassen. Dabei muß auch diesmal betont werden, wie „lesbar" dieses umfassende Opus ist, wie es selbst den sehr geschulten wissenschaftlichen Leser in Bann schlägt durch die leidenschaftliche Hingabe an das Objekt und an die Größe der Ereignisse, an ihre Bedeutung nicht allein im übernationalen, sondern auch im überzeitlichen Sinn.

Das für die theaterwissenschaftliche Betrachtungsweise so nötige Anschauungsmaterial wird, wie begreiflich, im Barockband noch weit reicher geboten als in den beiden vorangehenden Bänden. Dabei ist auch diesmal wieder die Auswahl sichtlich so getroffen, daß allzu Bekanntes vermieden, dagegen außerordentlich viel Unbekanntes ausgebreitet wurde. Auch die Art der Reproduktion ist hervorragend gelungen. Wenn wir hinzufügen, daß Anmerkungen und Bibliographie allein sechzig engbedruckte Seiten füllen, dann wird jedem Kenner offenbar, welche vieljährige Vorarbeit erforderlich war. Auch die Zeittafel und die von Margret Dietrich vorbildlich entworfenen Register erleichtern die Benützbarkeit dieses Standardwerkes sehr. Für das Barocktheater Europas ist mit diesem in jeder Hinsicht gewichtigen Band ein auf lange Zeit hin gültiges Gesamtbild geschaffen, das wohl die Theaterforscher aller Nationen zu Rate ziehen werden. Innerhalb der Konzeption der ganzen „Theatergeschichte Europas" aber ist dieser Band zweifellos ein Kulminationspunkt, die tragende Mitte der bisherigen Gesamtentwicklung, ein Dokument europäischer Geistesgeschichtsschreibung, wie man es heute in solcher Ranghöhe nur sehr selten findet.

ZUR GESCHICHTE DER PIRANDELLO=KRITIK

Von Konrad Schrögendorfer (Wien)

(Zu: Vincenzo Machella; Pirandello und der Pirandellismus in der Geschichte der Pirandello=Kritik. — Pirandello e il Pirandellismo nella storia della critica pirandelliana. Abdruck aus dem Annuario Scholastico del Liceo Scientifico Statale di Macerata. Anno Scholastico 1958/59.)

Die Arbeit ist keine persönlich kritische Auseinandersetzung Machellas mit dem Werk Pirandellos und dem Kulturphänomen des Pirandellismus, sondern ein wissenschaftliches Ordnen der Fülle kritischer Stimmen über obiges Thema. Ähnliche Arbeiten des Autors über D'Annunzio und G. Papini gingen voran. D'Annunzio, Papini und Pirandello gaben der italienischen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts ihr geistiges Gepräge. Während es bei D'Annunzio um die Bildung eines ästhetisierenden Mythus, bei Papini um die Bildung eines Enzyklopädismus ging, haben sich die Italiener mit Pirandello über den Mythus hinausgewagt. Pirandello ist weder Ideologe wie Papini, noch Ästhet wie D'Annunzio; er steht in Italien an der Grenzscheide zweier Zivilisationen. Die italienische Kultur seiner Zeit war, mit einer Erbschaft von Jahrhunderten belastet, gleichzeitig zu alt und zu jung, um sich dem Klima und dem erneuernden Rhythmus der modernen Welt anzupassen.

Im Pirandellismus, der sich heute noch besonders stark in der modernen italienischen Dramatik bemerkbar macht, sieht der Autor die paroxystische Verschlimmerung der Entfernung des Ich von der Natur und der Verfremdung, die im Gefolge des seit dem Beginne des Christentums einsetzenden Bestrebens, das Ideale zu realisieren (Stirner) immer mehr überhandnahm. Der Pirandellismus ist mehr ein kulturelles als ein ästhetisches Phänomen, ein Kapitel der Deformation des Geistes im europäischen Irrationalismus, Ausdruck der Krisis der Person im Okzident und der „Katastrophe der Formen" in der Kunst.

Eine gewaltige, meist philosophisch ausgerichtete, kritische Literatur existiert über Pirandello und den Pirandellismus, wie aus den Biographien von Vecchio Lo Musti und Di Pietro ersichtlich ist.

In Italien gab es um 1900 keine kulturellen und künstlerischen Strömungen, die sich nicht mit B. Croces ästhetischen Theorien einer Unterscheidung zwischen Poesie und Nichtpoesie in positiver oder negativer Hinsicht auseinandersetzten. D'Annunzio war ein Anhänger, Papini ein Gegner Croces. Die Polemik über Croces Ästhetik betrifft Pirandellos Werk nicht. Trotzdem ist B. Croce selbst der erste Kritiker, der in Pirandellos Werk weder Kunst noch Philosophie zu erkennen vermag. Zum eigentlichen Entdecker Pirandellos wurde Adriano Tilgher. Indem er im Werk des Dichters die Gegensätze „Form und Leben" sowie „Sein und Schein" nachwies, formulierte er das Pirandellosche Problem im Bereich eines philosophischen Dualismus, der mit den spekulativen Systemen dieser Zeit, welche von Simmel bis Freud, von Klages bis Bergson einen unvereinbaren Gegensatz zwischen Rationalität und Irrationalität annahmen, auf den modernen Stand gebracht wurde.

Mit seiner Theorie „Form und Leben" hat Tilgher als erster den beiden Polen des geistigen Dualismus im Werk Pirandellos, um die sich dann zwei Richtungen der Pirandello=Kritik, repräsentiert durch V. Schilirò und P. Mignosi, bemühten, einen philosophischen Aspekt gegeben. Beide letztgenannten Kritiker schenkten der „Katastrophe der Formen" Beachtung. Während V. Schilirò nur diese sieht, will P. Mignosi in der „Lehre durch das Absurde" eine ethische Bejahung seitens Pirandellos erkennen. An P. Mignosi schließen sich die Kritiker: G. Borgese, G. Marussig, Silvio d'Amico und M. Vincieri an. An V. Schilirò: Galletti, C. Meano, G. Ravegnani und Rivalto. Eigene kritische Konzepte haben folgende Kritiker: F. Pasini erklärt das Werk

Pirandellos aus der geistigen Krise unserer Zeit; Prezzolini erkennt in Pirandello eine Dostojewsky-Figur; M. Praga wendet sich gegen das Bizarre in Pirandellos Werk; I. Siciliano will beweisen, daß die augenscheinlichen Syllogismen auf einer „ignoratio elenchi" des „schlechten Philosophen Pirandello" beruhen. L. Gigli hebt Pirandellos Fähigkeit hervor, die grotesken Seiten des Lebens wirkungsvoll zu zeichnen und B. Bulferretti sieht Pirandello als Schüler des Futurismus an.

Angeführte Kritiker faßt Machella in einer ersten Phase der Pirandello-Kritik zusammen, die bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges dauert.

Er wendet sich dann einer näheren Betrachtung der Tilgherschen Interpretationen zu, die des Dichters logisch sophistisch akzentuierten Weg vom Nihilismus zu einem stoisch religiösen Theismus, sowie die soziale Krise in Italien (Verschlimmerung des Klassenkampfes; soziale und politische Kontraste in der Gegenwart zweier philosophisch politischer Protagonisten: Croce und Gentile), aus der der Pirandellismus (der ästhetische Ausdruck einer mehr bekrittelten als dargestellten Art zu leben) entsprang, darlegen. Machella kritisiert an Tilgher, daß er Pirandellos künstlerisches Temperament, das in den Stücken, in einander widersprechenden Situationen äußerst realistische Notwendigkeiten seiner Zeit mit den abstraktesten Sophismen behandelte und hinter rein logischen Erörterungen gerne verbarg (was darin zu ästhetischen Brüchen führte), eher förderte als zurechtwies.

War B. Croce der Ankläger der „protagoräischen Auflösung" im Werk Pirandellos und hatte Tilgher Pirandellos Pathos verteidigt, so versucht A. Gramsci die künstlerische und kulturelle Erfahrung Pirandellos zu historisieren. Gramsci deutet die idealistische Interpretation Tilghers, die moralistisch religiöse Mignosis und die sophistische von Schilirò soziologisch und findet in der folkloristischen, ländlichen und dialektischen Athmosphäre Siziliens die Wurzel von Pirandellos Schaffen.

Mit M. Bontempelli beginnt die zweite Phase der Pirandello-Kritik. Im Anschluß an seine Deutung des Pirandelloschen Schaffens als Ausdruck einer Zivilisations- und Epochenkrise bringen die nachfolgenden Kritiker das Werk Pirandellos mit allen Ästhetiken, die nach Croce und allen Poetiken, die nach D'Annunzio geschrieben wurden, sowie mit allen künstlerischen und kulturellen Bewegungen der zwei Nachkriegszeiten in Zusammenhang. Die Kritiker dieser zweiten und letzten Phase sind Diagnostiker, Philosophen und Soziologen. Die Geschichte der Pirandello-Kritik wird zu einer Geschichte der Kultur und der Sitten zwischen den beiden Weltkriegen.

A. Janner zählt Pirandello dem Bereich des Surrealismus zu. G. Petronio will durch Pirandello die Krise des Verismus und den Übergang zu einem Spiritualismus charakterisiert wissen, indem der Dichter im Humorismus und folglich im Grotesken der tragischen Situationen den Grundton seiner Dichtung findet. L. Russo, die wichtigste Kritikerpersönlichkeit der letzten Zeit, sieht in Pirandello den Fahnenträger der europäischen Dekadenz, erkennt sein Werk durchdrungen von einer Art darstellerischer Grausamkeit, die durch eine menschliche Gleichgewichtsstörung und nicht durch die Logik des Lebens bewirkt ist, spricht dem Werk Pirandellos den Charakter der Dichtung ab und erkennt ihm das Verdienst zu, geistige Zeitkrankheit objektiviert zu haben. L. Russos kritische Auseinandersetzungen mit dem Werk Pirandellos sind eine Poetik des Irrationalen, der sich alle nachfolgenden Kritiker anschließen. Sie betonen übereinstimmend eine kontinuierliche Entwicklung Pirandellos vom Romancier zum Dramatiker.

N. Sapegno kritisiert die Unsicherheit der stilistischen Lösungen. Cantoro Umberto, Pes Nelia und Tissi Silvio setzen sich in philosophischer und wissenschaftlicher Hinsicht mit dem Persönlichkeitsproblem im Werk Pirandellos auseinander. Das religiöse Problem wird von E. Lauretta behandelt. Eine spezielle Untersuchung widmet Angelo Romano den Beziehungen Pirandellos zur Kritik. Diese und andere Kritiken von R. Simoni, S. d'Amico, M. Apollonio, R. Assunto, E. Cecchi, G. Dumur, Nella Zoja, E. Crema, L. Marinese, M. Boni, G. Piovene, S. Agliano und G. Podesta, nach dem zweiten Weltkrieg entstanden und beeinflußt durch die negative Kritik Russos,

tragen keine extremen Ansichten vor. Alle sehen in Pirandello einen der größten Interpreten der Geisteskrise und des Marasmus seiner Zeit.

In zwei kleineren Kapiteln, „Pirandello und die Kultur" und „Pirandello und die moderne Kunst und Literatur", legt Machella Entstehung und Gründe des Pirandellismus sowie, nur skizziert, Pirandellos Einfluß auf die moderne europäische Literatur dar.

Machellas Arbeit ist ein hochwillkommener Wegweiser durch die Fülle der geistigen Auseinandersetzungen mit der Persönlichkeit, dem Werk und der Bedeutung des Dichters Luigi Pirandello.

Wolfgang Saure, Die Geschichte der Frankfurter Oper von 1792 bis 1880, Diss., Köln 1958, 297 S. und 54 Tafeln.

Es fehlt noch vielfach an wissenschaftlich zuverlässigen lokalen Operngeschichten. So ist es willkommen, daß an der Universität Köln eine umfangreiche Dissertation über die „Geschichte der Frankfurter Oper von 1792—1880" entstand. Der Einsatz und der Endpunkt sind durch die Gründung eines ständigen Theaters (1792) und durch die Eröffnung des großen Opernhauses (1880) gegeben. Das Hauptgewicht wird dabei erfreulicherweise auf die künstlerische Entwicklung gelegt. Das Quellenmaterial ist für diese Sicht zum erstenmal im Zusammenhang ausgewertet worden. Das ist deshalb um so dankenswerter, weil nicht nur Akten, Soufflierbücher, Orchesterpartituren, Briefmaterialien, Memoiren, Almanache und Kritiken oder chronistische Archivalien herangezogen wurden, sondern weil, wie dies für die Operngeschichte noch viel nötiger ist als für die Schauspielgeschichte, auch die Bildquellen in reichem Maße ausgewertet wurden. Dekorations- und Kostümentwürfe, Rollen- und Szenenbilder, soweit der Krieg sie nicht vernichtete, werden weitgehend mitberücksichtigt. „Im Mittelpunkt steht das Bemühen um die Rekonstruktion von Opernaufführungen, sowohl hinsichtlich der musikalischen Interpretation als auch in bezug auf den szenischen Vorgang. Die operngeschichtliche Wertung der einzelnen Kompositionen tritt gegenüber der Darstellung ihrer Repertoire-Bedeutung und der Wirkung auf das Frankfurter Publikum zurück", so umgrenzt der Verfasser selbst sein methodisches Bemühen. Im Entwicklungsgang selbst werden dann vor allem Premieren von operngeschichtlich bedeutungsvollen Ereignissen, aber auch Inszenierungen berücksichtigt, die speziell für das Frankfurter Opernleben bezeichnend sind.

Der Verfasser geht nach Direktionen vor. Dabei werden jeweils die Leiterpersönlichkeiten in ihrem künstlerischen Gewicht, die Schichtung und Verwendung des Orchester- und Solistenensembles, das Repertoire der betreffenden Ära und — wo dies eine ausgeprägte Bühnenbildnerpersönlichkeit erfordert — auch das Dekorationswesen analysiert. Es versteht sich, daß auf diesem letzteren Gebiet z. B. das Kapitel über Giorgio Fuentes, das über Guhr oder das über Waldemar Knoll besondere Beachtung verdienen. Im Ganzen aber sind auch die soziologischen Aspekte sehr aufschlußreich, die gerade in Frankfurt immer wieder zwischen höfischen und bürgerlichen Akzentuierungen abwechseln ließen.

Im Anhang bietet das Buch überdies ein Verzeichnis der Gastspielpremieren vor Gründung des Frankfurter Nationaltheaters sowie ein Verzeichnis der Frankfurter Uraufführungen, Erstaufführungen, Neueinstudierungen und Wiederaufnahmen für die Zeit von 1792 bis 1880. Auch die Besetzungen der für Frankfurt wichtigsten Opernneinstudierungen in diesem Zeitabschnitt werden in einem weiteren Anhang genau angeführt. Eine ausführliche Bibliographie führt zur Detailliteratur und zu den Werken der Querverbindungen. Abgeschlossen aber wird das Buch durch einen für eine Dissertation sehr reichen Bilderteil, der nach einer Außenansicht und einem Bild des Zuschauerraumes des Frankfurter Schauspielhauses eine Fülle der Porträts, der Bühnendekorationen, der Kostümentwürfe und der Karikaturen enthält. Das im Wort

Analysierte wird so auf willkommene Weise veranschaulicht. Auch hier wieder wird gar manches Unbekannte oder bisher noch nicht Ausgewertete erstmalig gezeigt.

So ist hier ein recht lebendig geschriebenes, mit sauberen Mitteln der wissenschaftlichen Präzision gearbeitetes Buch zustande gekommen, das der weiteren Forschung und Theatergeschichtsschreibung gute Dienste leisten wird.

Margret Dietrich (Wien)

NOTIZEN

DER GERHART-HAUPTMANN-PREIS der Freien Volksbühne Berlin wird in diesem Jahr zum achten Male ausgeschrieben. Für die kommende Preiszuteilung, die Mitte November 1960 stattfindet, steht ein Betrag von DM 20.000.— zur Verfügung. Der Preis dient der Förderung des dramatischen Nachwuchses.

Maschinengeschriebene Einsendungen sind in doppelter Ausfertigung bis zum 31. Juli 1960 an die Geschäftsstelle der Freien Volksbühne, Berlin-Wilmersdorf, Ruhrstraße 6, zu richten.

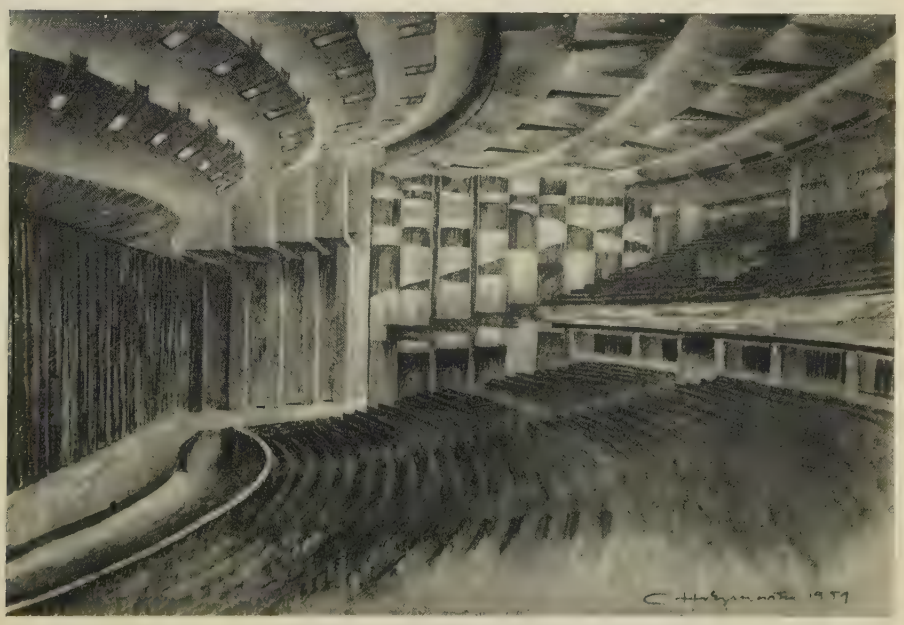
DR. ROLF BADENHAUSEN, bisher persönlicher Referent des Generalintendanten der Württembergischen Staatstheater, wurde als ord. Professor der Theaterwissenschaft und Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts an die Universität Köln berufen. Dr. Badenhausen hat an den Universitäten Berlin und München Theaterwissenschaft studiert, war 1931—1935 Assistent am Theatermuseum München, leitete seit 1936 das Museum der Preußischen Staatstheater in Berlin und fungierte gleichzeitig als Dramaturg der Preußischen Staatstheater sowie als Assistent am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Berlin. 1946 hatte er an der Universität München einen Lehrauftrag für Theaterwissenschaft inne. Von 1947 bis 1955 wirkte er an der Seite von Gustaf Gründgens am Düsseldorfer Schauspielhaus und versah zeitweise einen Lehrauftrag am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Köln. 1956 wurde er nach Stuttgart berufen.

UNIV.-PROF. DR. HEINZ KINDERMANN, Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Wiener Universität, wurde zum k. Mitglied der Wiener Akademie der Wissenschaften gewählt. Zum erstenmal wurde damit im deutschen Sprachgebiet der Inhaber eines Lehrstuhls für Theaterwissenschaft in eine Akademie der Wissenschaften berufen.

DIE DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT hielt ihre diesmalige Jahresversammlung vom 13. bis 19. Juni in Wien ab.

1. Neues Festspielhaus Salzburg, eingeordnet in den Gesamtkörper des Stadtbildes.

Photo: C. Pospesch, Salzburg



2. Neues Festspielhaus Salzburg, Zuschauerraum

1. Bayreuth 1876: Walküren=Felsen der ersten Inszenierung Richard Wagners; Entwurf Josef Hoffmann, Wien; Aufnahme des Modells in der Richard Wagner=Gedenkstätte Bayreuth

2. Bayreuth 1927: Walküren=Felsen der Inszenierung Siegfried Wagners; Ausführung Friedrich Kranich d. J. und Kurt Söhnlein; Aufnahme des Modells in der Richard Wagner=Gedenkstätte Bayreuth

3. Bayreuth 1934: Walküren=Felsen der Tietjen=Inszenierung; Bühnenbild Emil Preetorius; Szenen=Aufnahme

4. Bayreuth 1933: Walküren=Felsen der Tietjen=Preetorius=Inszenierung; erste, nicht beibehaltene Fassung; Szenen=Aufnahme

5. Bayreuth 1951: Walküren=Felsen der ersten Neuinszenierung Wieland Wagners; Szenen=Aufnahme

6. Bayreuth 1952: Walküren=Felsen der zweiten Inszenierung Wieland Wagners; Szenen=Aufnahme

Inhalt. Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Bayreuth einst und heute. Von Joachim Bergfeld (Bayreuth). Mit Tafel VI—VIII 139
Das Oberammergauer Passionsspiel als theatergeschichtliche Quelle. Von Willi Flemming (Mainz) 147
Theaterfeste der Medici (Fortsetzung). Von Alois M. Nagler (New Haven) 158
Oper und Politik. Von Arthur Scherle (München) 169
Die Bühnenmusik im Schauspiel. Von Kurt Heuser (Berlin) 182

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Das Kollegium „Wiener Dramaturgie". Von Piero Rismondo (Wien) 187
Das Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität. Von Margret Dietrich (Wien) 191

Besprechungen

Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas Bd. III. (A. Closs) 195
V. Machella, Pirandello und der Pirandellismus in der Geschichte der Pirandello-Kritik (K. Schrögendorfer) 197
W. Saure, Die Geschichte der Frankfurter Oper von 1792 bis 1880 (M. Dietrich) 199

DIE MITARBEITER VON HEFT 2

Dir. Dipl.-Ing. Ernst Bär, Bregenz, Festspielleitung, Bahnhofstraße 9.
Dir. Dr. Joachim Bergfeld, Richard Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth, Neues Schloß, Deutschland.
Prof. Dr. August Closs, 40, Stoke Hill, Bristol, England.
Prof. Dr. Willi Flemming, Budenheim/Mainz, Südstraße 35.
Kapellmeister Kurt Heuser, Berlin-Lichterfelde, Jungfernstieg 20.
Architekt Baurat h. c. Prof. Dr. Clemens Holzmeister, Wien, I., Schillerplatz 3.
Landeshauptmann Dr. Josef Klaus, Salzburg, Chiemseehof.
Prof. Dr. Alois M. Nagler, Yale University, New Haven, USA.
Präsident Prof. Dr. Bernhard Paumgartner, Salzburg, Festspielhaus.
Piero Rismondo, Wien, V., Reinprechtsdorfer Straße 1b.
Dr. Denise de Rougemont, Centre Européen de la Culture 122, Rue de Lausanne, Genf.
Dr. Arthur Scherle, München 13, Winzerstraße 17/II.
Dr. Konrad Schrögendorfer, Wien, I., Archiv des Burgtheaters.
Univ.-Doz. Edmund Stadler, Landesbibliothek Bern, Hallwylstraße 15.
Dr. Angelos Terzakes, Athen, Nationaltheater.
Gerd Vielhaber, Düsseldorf-Oberkassel, Kaiser-Wilhelm-Ring 36.
Min.-Rat Dr. Wilhelm Waldstein, Bundesministerium für Unterricht, Wien, I.
Dr. Gerhart von Westerman, Berlin-Dahlem, Am Hirschsprung 4.

Auf vielfache Anfrage teilt der Verlag mit, daß von der Zeitschrift

MASKE UND KOTHURN

alle Jahrgänge seit Erscheinen noch komplett lieferbar sind.
Die Hefte können auch einzeln bezogen werden.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

GERHARD SCHMIDT

DIE ARMENBIBELN DES 14. JAHRHUNDERTS

XII, 163 Seiten. 44 Tafeln. Quart. 1959. Halbleinen S 180.—, DM 30.—.

Das Buch wurde in die Reihe „Die schönsten Bücher Österreichs" aufgenommen

Die vorliegende Arbeit untersucht die ältesten überlieferten Exemplare der Armenbibel und rekonstruiert ihr verlorenes Original, das um 1250 in Bayern oder Österreich entstand. Die Armenbibeln (Biblia pauperum) zeigen die der mittelalterlichen Gedankenwelt gemäße typologische Ausdeutung der Heiligen Schrift, die in den einzelnen Ereignissen des Alten Testamentes die Vorbilder (Typen) zu markanten Szenen aus dem Leben Christi erkennt und die Folgerichtigkeit des göttlichen Heilsplanes beweist, indem sie die symbolische Konkordanz zwischen Altem und Neuem Bund in einem Bilderzyklus von hoher Anschaulichkeit darstellt. Der Wandel, dem die Armenbibel im Laufe des 14. Jahrhunderts unterworfen war, gewährt interessante Einblicke in die Geistesgeschichte und die religiöse Welt des Spätmittelalters. 77 Miniaturen aus mehr als 20 Handschriften erläutern den Text und machen zugleich ein reizvolles Material zur süddeutschen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts bekannt.

ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON

1815—1950

Herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Unter der Leitung von Leo Santifaller bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach.

Dieses historisch-biographische Nachschlagewerk, das den bewährten „Wurzbach" fortsetzt, bringt lexikalische Kurzbiographien aller Männer und Frauen, die zwischen 1815 und 1950 im jeweiligen österreichischen Staatsverband gelebt und auf irgendeinem Gebiet des öffentlichen Lebens, der Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft, Politik usw. Bemerkenswertes geleistet haben. Der besondere Wert dieses Lexikons für alle historisch und kulturhistorisch Interessierten und publizistisch Tätigen liegt darin, daß nicht nur die großen Berühmtheiten, sondern eine Fülle auch weniger bekannter Namen aufgenommen sind. — Das Werk erscheint in Lieferungen, von denen je fünf in einem Band zusammengefaßt werden. Der Bezug ist sowohl bandweise als auch in Lieferungen (mit Einbanddecken) möglich. Der Subskriptionspreis ist bis zum Vorliegen des III. Bandes (der 15. Lieferung) verlängert.

Bisher sind erschienen:

Lieferung 1—10: A-Hübl. Je Lieferung 96 Seiten. Großoktav. Broschiert. Subskriptionspreis je S 39.—, DM 6.50. — Einzelpreis je S 46.—, DM 7.60.

Pro Jahr erscheinen etwa zwei Lieferungen.

Einbanddecken für je 5 Lieferungen (= 1 Band) je S 18.—, DM 3.—.

Band I und II, je Band XXXII, 448 Seiten. Großaktav. Halbleinen. Subskriptionspreis pro Band S 220.—, DM 36.60. — Einzelpreis pro Band S 252.—, DM 42.—.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN